

Giuseppe Marcenaro

Fotografia come letteratura

 Bruno Mondadori



Tutti i diritti riservati

© 2004, Paravia Bruno Mondadori Editori

È vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzata. Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume/fascicolo, solo a seguito di una specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe 2, 20121 Milano, tel./fax 02-809506, e-mail aidro@iol.it

Progetto grafico: Massa & Marti

Realizzazione: Sandro d'Alessandro e Nuovo Gruppo Grafico, Milano

In copertina: Stanisław Ignacy Witkiewicz,
Autoritratto multiplo negli specchi, San Pietroburgo 1915-1916

La scheda catalografica è riportata nell'ultima pagina del libro.

www.brunomondadori.com

Indice

- 1 Chambre obscure & chambre claire
o del valore prospettico
- 17 Il lustrascarpe di Daguerre
- 27 L'Egitto di Flaubert e Du Camp
- 41 Baudelaire "contro" Nadar
- 71 L'Album dei Mille
del fotografo Alessandro Pavia
- 81 I settecento volti di Alice
- 107 Rimbaud: autoritratti all'albumina come autobiografia
- 115 Gli angeli di Julia Cameron
- 129 Henry James o del combattimento per un'immagine
- 133 Il naturalismo di Zola
- 147 Benjamin: la vita per un dagherrotipo
- 159 Experimentalia.
Omaggio a Roland Barthes
- 173 Bibliografia
- 177 Fonti delle traduzioni
- 179 Indice dei nomi

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Eugenio Montale

Chambre obscure & chambre claire o del valore prospettico

La lux governa e dirige la vita e la permanenza di ogni cosa. Essa spontaneamente si moltiplica, genera lux, che ugualmente genera altra lux. Questo processo si sviluppa in un istante da un singolo punto, riempiendo il mondo intero.

Bartolomeo l'Inglese

Disegnò e incise un album di *Vedute della Regia Città di Venezia*. L'autore delle trentadue *vues* si chiamava Dionisio Moretti e il risultato del "suo sguardo" fu edito nel 1832, ovviamente in Venezia. I panorami della città "inventati" da Moretti, non sono di eccezionale qualità, soprattutto se messi a confronto con altre vedute della città lagunare. Venezia aveva avuto, nel secolo precedente a quello di Moretti, l'attenzione di ben altri vedutisti, soprattutto



quella di Canaletto con la classica e celeberrima serie di *Vedute altre prese da i luoghi, altre ideate da Antonio Canal e da esso intagliate, poste in prospettiva, umiliate all'Ill.mo Signor Giuseppe Smith Console di S.M. Britanica appresso la Ser.ma Repubblica di Venezia in segno di stima ed ossequio*.

Le vedute di Moretti sono realizzate all'acquatinta e si contraddistinguono per la loro fissità fotografica. Il gusto del tempo in cui furono eseguite, imponeva una scelta estetica "congelante", e la loro peculiarità tecnica è svelata sul frontespizio dell'album. Entro un piccolo ovale schiacciato, allusivo a un occhio stilizzato, in primo piano, sul filo d'un canale che si apre verosimilmente sul Canal Grande, vista la punta della Salute in prospettiva a destra, si scopre l'improprio autoritratto dell'autore "infilato" dentro a una *chambre obscure* o camera ottica, puntata sul paesaggio. La particolarità di questo album, a tutta prima souvenir veneziano per viaggiatori, è che dichiara senza infingimenti il mezzo meccanico di cui Dionisio Moretti si servì per conseguire il suo modesto risultato vedutistico. Moretti non era un grande artista: ad animare i fondali dello scenario veneziano aggiunge il decor delle incerte figurine eseguite "a mano libera". Indipendentemente dal risultato "artistico" l'album è tuttavia una ragguardevole traccia perché esplicita, al di là della perizia dell'esecutore, come la "cassetta" per disegnare consentisse, anche al più modesto artigiano, di "ricalcare" il paesaggio. E tutto, almeno in questo specifico ed esemplificativo caso, appena sette anni prima che Louis Jacques Mandé Daguerre rivoluzionasse il mondo della visione con l'annuncio dell'invenzione del suo procedimento.

Più di celebri "tecnici" della *chambre obscure*, come Vermeer, Reynolds, Crespi, Piazzetta, e altri veneziani quali Bellotto, Zais, Guardi e non ultimo Canaletto, l'oscuro Dionisio Moretti, inconsciamente, con la sua opera, pone il problema del rapporto tra artista, mezzo di riproduzione e paesaggio.

Se in pittura la *chambre obscure* fu di grande aiuto, ciò che contò, ed è ovvio, non fu l'uso sapiente che se ne fece, ma il risultato che, per suo tramite, si riuscì a conseguire. Per quanto nel Settecento se ne facesse ampio uso, anche scoperto, per "ritrarre" il paesaggio, o pezzi di paesaggio da inserire in opere diverse, oggi si deve pur constatare che se la *chambre obscure* non era strumento guidato da mano di artista, al di là di un'accettabile prospettiva, le vedute risultavano velate da un alone di stanchezza formale che mitigava l'effetto finale.

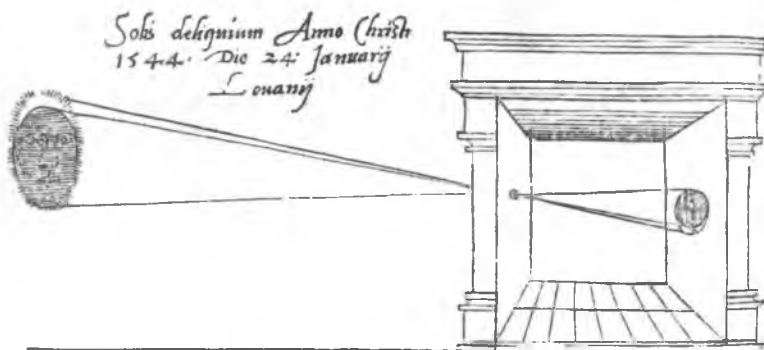
Forse ignorandolo e supponendosi capace di ottenere risultati

sommi – medesima convinzione che potrebbe avere un analfabeta illuso di poter scrivere con l'ausilio della macchina – Dionisio Morretti non sapeva che un “muro ideale” si frapponeva tra lui e quanto andava “ritraendo”, un “muro” ineffabilmente posto a sbarrare ogni illusione di facile riproduzione.

Si tratta di un semplice gioco di prestigio connesso al desiderio dell'uomo di “governare” il proprio universo facendone una copia con mezzi estetici, la pittura o la scrittura, tanto per fare un veloce esempio. E riproducendo il proprio universo, proprio per necessità di dominio, farne una “copia” in piccolo, miniaturizzando una città su un foglio di carta, raccontando un paesaggio con la scrittura. Insomma è la possibilità di poter avere sott'occhio una riproduzione del reale da trasportare, da contemplare come “doppio” di quel vero che è impossibile dominare direttamente. Ecco un paradosso “protofotografico”. Per “riprodurre” il proprio mondo, Dante Alighieri lo concentrò “con carta e penna”, proiettandolo nella Commedia, comprimendolo nei cerchi astronomici e, assimilandolo all'universo, si avvitò in un impossibile “racconto” capace di “riprodurre” il volto di Dio. Questo discorso, appena accennato, ci porterebbe a una disputa inconcludente che potrebbe anche mettere in crisi tutta la storia della creatività umana. Ma è da quelle parti che conduce la fotografia con la sua labilità in rapporto allo spazio e al tempo, perché anch'essa, nella sua inaspettata perversione, nel suo specifico, miniaturizza il mondo affinché lo si possa dominare, con l'aggiunta di un'ulteriore effrazione, quella cioè di “fermare” l'attimo che, nella serie temporale, è una frazione servile e bugiarda.

Come si intuisce il problema è ben più grande di quanto un “gioco” tra immagine, scrittura e realtà possa tentare di porre. Torniamo perciò al tema della camera. Quando cioè, per pura casualità, qualcuno si trovò a osservare che le leggi fisiche governanti il mondo, consentivano, attraverso un pertugio di una stanza buia, di portare all'interno della stanza medesima e sull'opposta parete, trasferita dai raggi della luce che si sforzava di entrare per il foro, la proiezione di quanto stava all'esterno, tuttavia rovesciato, come se la luce, ingorgandosi a se stessa attraverso il buco, avesse sovvertito il senso del proprio retto cammino.

Nella fantasia delle umane avventure e nelle indagini che “storicamente” alcuni curiosi pretendono aver compiuto sull'argomento, il fenomeno della *chambre obscure*, o comunque la conoscenza del fatto, si farebbe risalire, un po' come accade in una leggenda urbana, agli albori del pensiero.



Rainer Gemma-Frisius, *De ratio astronomico et geometrico liber*, 1545. Si tratta della prima raffigurazione di una camera oscura. Questa fu progettata per osservare l'eclisse di sole del 24 gennaio 1544.

Per avere una sua schematizzazione un poco più tecnica bisogna arrivare fin al 1545, quando il fisico e matematico olandese Rainer Gemma-Frisius descrisse una *protochambre* nel suo *De ratio astronomico et geometrico liber*, commentando l'impiego ch'egli ne fece, in Lovanio, per osservare, proteggendosi gli occhi e non rimanere di conseguenza accecato, l'eclisse di sole del 24 gennaio 1544.

Che l'effetto *chambre obscure* appartenesse tuttavia più alla fisica che all'estetica, sembrerebbe un dato del tutto plausibile. Va considerato intanto il fatto che l'ombra labile del mondo proiettata sulla parte opposta al foro, negli ostinati curiosi acquisisse un carattere negromantico e, a tratti, l'arte di porsi della natura medesima e la creata suggestione sua tramite l'ancora inspiegabile sortilegio ottico, si mescolassero al magico. Quella luce "figurante" che veniva contemplata con meraviglia, sia pur a testa in giù, restava ovviamente un arcano, che era la sua poetica zona d'ombra, un luogo misterioso del fenomeno, capace comunque di "far vedere" il vero senza per questo esserlo e creava ulteriore scompiglio perché la luce mutava a ogni istante e, stendendo nuove ombre, moltiplicava prospettive e punti di vista.

Fenomeno questo che ovviamente non lasciò indifferente Leonardo. Dell'impiego del sistema egli fa spesso menzione nel *Codex Atlanticus*, confrontando il flebile principio ottico con l'occhio e le sue capacità percettive. Leonardo pensò che un tale fenomeno "naturale", raddoppiante il paesaggio (ovvero il soggetto), potes-

se, a un certo punto, essere d'aiuto formale a costruire la prospettiva, che è, com'è noto, la schematismo grafico del vedere, capace di dare l'illusione della profondità. Leonardo, nel suo *Trattato della pittura*, insiste: «Massimamente lodevole è quel dipinto che ha maggiore conformità a ciò che intende imitare». Leonardo si sarebbe accontentato di una semplice riproduzione fotografica, visto che è il fenomeno ottico capace di imitare il vero più da vicino?

Per altra e parallela strada (non conosceva certamente gli scritti di Leonardo, pubblicati soltanto nel 1797), lo scienziato napoletano Giambattista Della Porta, nel suo *Magiae naturalis sive de Miraculis rerum naturalium*, in quattro libri, del 1558, senza troppo imbrogliarsi nelle speculazioni sul perché il fenomeno avvenisse, suggerì *tout court* di usare la *chambre obscure* come supporto al disegno:

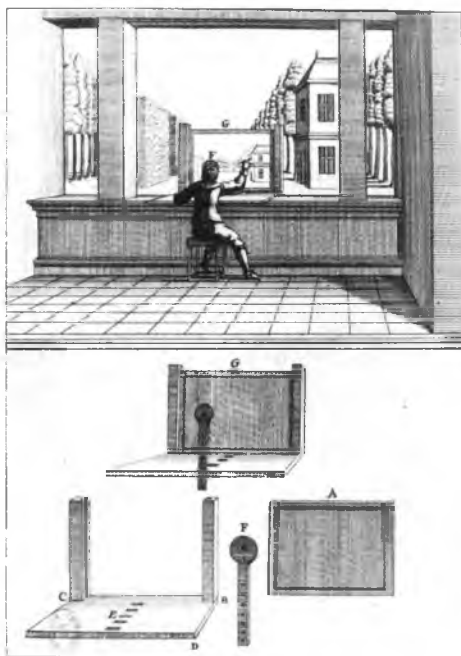
Se non sapete dipingere – scrive – è possibile con questo sistema disegnare con la matita il contorno dell'immagine. Poi resta soltanto da stendere il colore. Questo risultato si ottiene riflettendo l'immagine verso il basso su un tavolo da disegno coperto da un foglio di carta. Per una persona dotata di talento è un'operazione molto facile.

Due sono gli elementi emergenti da quest'espunto da Della Porta: il "riflettendo l'immagine verso il basso" e il "talento". Il primo dichiara che dal foro semplice sulla parete qualcosa alla camera era stato aggiunto, se non altro un mezzo per convogliare i raggi della luce e quindi l'immagine verso il basso: verosimilmente uno specchietto parabolico. Tuttavia l'indicazione forte attiene al talento, senza del quale il risultato è approssimativo; inoltre, nonostante la "ricalcatura" del soggetto sia resa facile dalla *chambre*, mancando l'apporto del "talento" è impossibile ottenere la «maggiore conformità a ciò che si intende imitare». La "conformità", appunto, che può essere verosimiglianza del vero, senza per questo esserlo, risulta piuttosto un'astrazione assolutamente reale. Come si vede già dalla sua protostoria la fotografia denunciava istintualmente di essere un testimone infedele. Facile allora intuire come la "seduzione" della *chambre obscure* diventasse il mezzo attraverso cui passare per "costruire" l'illusione formale della prospettiva. Senza tenere conto di tutti i punti di vista che non più imbrigliati nella struttura tecnica del disegno e nelle sue rigide proiezioni, con il gioco ottico scappavano da tutte le parti, contraddicendo di fatto le stesse teorie prospettiche. Altri *aficionados* si applicarono

dunque a perfezionare lo “strumento”. Clamorosa, come si sostiene da più parti, l'intuizione di Gerolamo Cardano, il quale incastonò, nel foro ove si ingorgavano i raggi della luce, una lente biconvessa che permise immediatamente un'immagine più chiara e luminosa. Ma come avviene sempre nelle cose umane e soprattutto nel campo delle invenzioni, che procedono a delta e per spiccato empirismo si intrecciano, la costruzione della prima *chambre obscure* pare non sia attribuibile a Della Porta, né a Cardano e alla sua rivoluzionaria idea di aggiungere una lente, bensì a un altro italiano che, nel 1658, a Venezia, pubblicò *La pratica della prospettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca di Aquileia, opera molto utile a Pittori, a Scultori, e ad Architetti*, nella quale si fa riferimento all'uso di una lente convessa in relazione alla *chambre obscure*.

Se vuoi vedere – spiegava Barbaro – come la natura pone le cose digradate non solamente a i contorni del tutto, e delle parti, ma quanto i colori, e le ombre, e le simiglianze, farai uno buco nello scuro di una finestra della stanza di dove vuoi vedere, tanto grande quanto è il vetro d'un occhiere. Et piglia un occhiale da vecchio, cioè che habbia alquanto di corpo nel mezzo, e non sia concavo, come gli occhiali da giovani, che hanno la vista curta, e incassa questo vetro nel buco assaggiato, serra poi tutte le finestre, e le porte della stanza sì che non vi sia luce alcuna, se non quella, che viene dal vetro, piglia poi uno foglio di carta, et ponlo incontra il vetro tanto discosto, che tu veda minutamente sopra 'l foglio tutto quello che è fuori di casa, il che si fa in una determinata distanza più distintamente, il che troverai accostando, overo discostando il foglio al vetro, finche ritrovi il sito conveniente. Qui vi vederai le forme nella carta come sono, e le digradationi, e i colori, e le ombre, e i movimenti, le nubi, il tremolar delle acque, il volare degli uccelli, e tutto quello, che si può vedere. A questa isperienza bisogna, che ci sia il Sole chiaro e bello, perché la luce del Sole ha grande forza in cavare le specie visibili, come con tuo piacere ne farai la isperienza, nella quale farai scielta di quelli vetri, che fanno meglio, e se vorrai coprire il vetro tanto, che vi lasci una poca circonferenza nel mezzo, che sia chiara è scoperta, ne vederai anchora più vivo effetto. Vedendo adunque nella carta i lineamenti delle cose, tu puoi con un penello segnare sopra la carta tutta la Prospettiva, che apparerà in quella, e ombreggiarla e colorirla teneramente secondo, che la natura ti mostrerà, tenendo ferma la carta, fin che haverai fornito il disegno.

Di perfezionamento in illusione, in precipuo gioco di meraviglia, la *chambre obscure* divenne comunque delizia dei “pittori”, ovvero i profotografi del Settecento che arrivarono a lambire – come si è visto con Dionisio Moretti – l'invenzione di Daguerre, di cui la *chambre obscure* è la sinopia tecnologica.



Jean Dubreil, *La perspective pratique*, Paris 1642.

L'effetto sorprendente della *chambre obscure* è tuttavia contemplato come un giocoso sortilegio, un passatempo stravagante, una curiosità, tanto che nel *Dictionnaire Encyclopédique des Amusements des Sciences Mathématiques et Physiques, des procédés curieux des Arts; des Tours récréatifs & subtils de la Magie Blanche... ecc.*, edito a Parigi nel 1792, tra le voci dedicate alla *Galerie Perpétuelle*, e quelle illustranti *Les quatre Miroirs Magiques, Portraits Magiques, Tableau changeant, Palais Magique, Optique en forme théâtrale, Chants d'oiseaux imites, Lanterne magique, De l'arc-en-ciel: comment il se forme: manière de l'imiter...* con le indicazioni precise, di una acribia demenziale, per la costruzione di macchine e strumenti vari e conseguente contemplazione dei loro effetti, a pagina 355, si trova la “voce” *Chambre obscure*.

Questa camera dev'essere posizionata in modo che non vi possa filtrare luce se non attraverso un'apertura “a foro”, alla quale si applica una lente convessa di tre o quattro “misure di fuoco”. In rapporto a questa misura di fuoco si colloca, sul lato opposto della lente, un cartone coperto di carta bianchissima [...].

La camera oscura portatile è stata immaginata col fine di disegnare le vedute più gradevoli e pittoresche [...]. Utilizzando questa camera oscura si deve avere l'attenzione di collocarla in modo che gli oggetti, di cui si vuol trarre l'immagine, siano ben illuminati dal sole. Senza questa precauzione risulteranno meno gradevoli; il contrasto delle ombre conferisce molto più rilievo conferendo ai soggetti un effetto assai pittoresco.

In mezzo ai meccanismi di “magia ottica” che sorprendeivano e dove la *chambre obscure* era stata inserita, era impossibile trascurare il suo precipuo apporto “artistico”: proiettare sulla superficie di un foglio, di una tela, di una tavola ciò che apparteneva alla realtà coi suoi piani e contropiani. La *chambre obscure* era la labile conferma, ma anche il disturbo, delle leggi geometriche della prospettiva matematica che artisti come Brunelleschi, Alberti, Masaccio, nella Firenze del primo Quattrocento, “scoprirono” e “determinarono” sui fondamenti euclidei, adattando calcoli matematici all'illusione del “far vedere” una superficie piana come se fosse in rilievo.

Celeberrima al proposito dell'uso della *chambre obscure* in pittura la xilografia di Albrecht Dürer che raffigura, nel dettaglio, il *Metodo italiano per disegnare un motivo secondo il principio della prospettiva lineare*, pubblicato a Norimberga nel 1538, in *Underweysung der Messung mit dem Zirckel*. Anche se la sua applicazione massima e diffusione maggiore la *chambre obscure* l'ebbe nel Settecento, l'autentico “combattimento ottico” per simulare la realtà con l'ausilio di un mezzo tecnico, si verificò nel Seicento, quando, grazie a Kaspar Schott, la *camera* si trasforma in *scatola*, annunciata quale “invenzione”, in *Magia universalis naturae et ar-*



Albrecht Dürer, *Metodo italiano per disegnare un motivo secondo il principio della prospettiva lineare*, xilografia, in *Underweysung der Messung mit dem Zirckel*, Norimberga 1538.

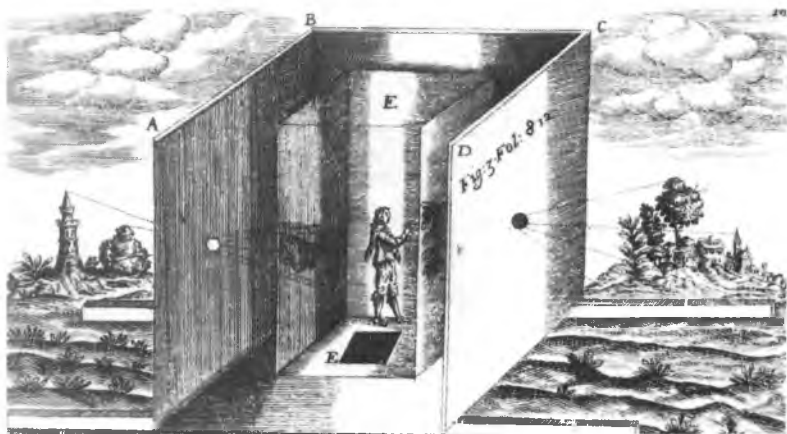
tis, pubblicato a Würzburg nel 1657, un anno prima della comunicazione di Barbaro. Ma già quasi un secolo prima si parlava di specchi connessi alla rifrazione, il principio su cui si basa la scatola ottica di Schott. Infatti, nel capitoletto *De perspectivi, ovvero optici*, Tomaso Garzoni da Bagnacavallo nel suo *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, edito in Venezia nel 1585, scrive:

La scienza della Perspettiva, ovvero optica vicino alla Geometria è tutta pertinente al vedere, et non rende ragione d'altro, salvo che nelle forme di vedere, et de gli inganni varij, e diversi, che nella vita si causano. Il soggetto di questa scienza son le linee visuali [...]. La visione riflessa si fa ne' corpi politi o per natura o per arte, come sono i specchi, perché il raggio è a guisa di una balla gettata nel muro, ch'è ribattuta da quel corpo solido indietro, e torna verso il suo principio [...] il qual ritorno è chiamato riflessione.

Garzoni per sottolineare maggiormente la sua dissertazione ha bisogno di un forte riferimento letterario. Trova in una terzina di Dante il senso di quanto voleva spiegare:

Et si come secondo raggio suole
Uscir dal primo, e risalire in suso;
Pur come peregrin che tornar vuole.

Di grande interesse è un saggio di Heinrich Schwarz, *Vermeer e la camera obscura*, pubblicato nel maggio 1966 in "Pantheon. Inter-



Athanasius Kircher, *Grande camera oscura portatile*, 1646.

nationale Zeitschrift für Kunst”, nel quale oltre la problematica connessa all'utilizzo di apparecchi meccanici da parte di artisti e all'influenza che questi apparecchi esercitarono sulle loro creazioni, prendendo a esempio l'esperienza di Vermeer, in particolare riferita al dipinto *Soldato e fanciulla sorridente*, evoca il clima di curiosità e di sviluppo delle *machines à dessiner* lungo il XVII secolo. Avvalendosi anche di una intuizione di Gombrich, Schwarz, a proposito di Vermeer, scrive di quella «singolare ed esclusiva combinazione di morbidezza e precisione, tipica dei quadri di Vermeer, che ha contribuito all'ipotesi di un suo utilizzo della camera».

È comunque il XVIII secolo il tempo del trionfo di questo oggetto di ricreazione scientifica applicato all'arte, senza che nessuno vi scorga sotterfugi degradanti. Il “paesista” veneto Giuseppe Zais non troverà disdicevole, scrivendo a un suo “esimio” committente di Bergamo, comunicare che «venendo, porterò meco la cassa optica per poter copiare». I teorici della riproduzione del vero ne erano entusiasti. «Niuna cosa – scriverà un elettrizzato Francesco Algarotti nella *Raccolta di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, dato alle stampe a Livorno nel 1765 – può meglio mostrarla quanto la Camera Ottica, in cui la natura dipinge le cose più vicine all'occhio con pennelli; dirò così acutissimi e fermi, le lontane con pennelli più spuntati di mano in mano, e più molli...» in cui affiora idealmente l'idea stessa di una “messa a fuoco” sul primo piano e una successiva, digradante serie di piani meno dettagliati verso l'infinito. Algarotti descrive il “mirabile instrumento”:

Per via di una lente di vetro, e di uno specchio si fabbrica un ordigno, il quale porta la immagine sopra un foglio di carta, dove altri può vederlo a tutto suo agio e contemplarlo: e cotesto occhio artificiale Camera ottica si appella. [...] Quell'uso che fanno gli Astronomi del cannocchiale, i Fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera Ottica i pittori.

Algarotti non si poneva certo il problema del sublime libero arbitrio dell'artista, e intendeva quale dipinto ben riuscito quello rispondente esattamente al vero, senza tuttavia interrogarsi sulla sua “veridicità” e del come “tutto” potesse essere trasferito su una superficie piana che “doveva” dare l'illusione della serie di piani e contropiani, caratteristica naturale del paesaggio. «Conducono – concludeva – tutti codesti ordigni a meglio conoscere, e a rappresentare la natura».

Mentre Algarotti disquisiva, teorizzando l'uso della *chambre ob-*

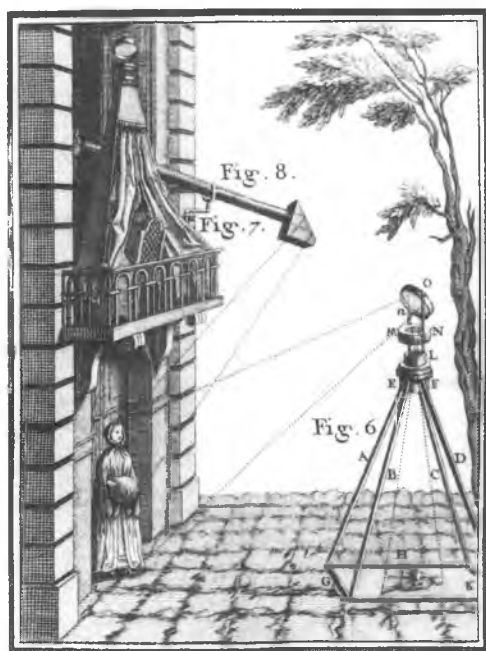
ottica? È possibile anche il contrario. Dall'“invenzione” della teoria scientifica della prospettiva come struttura geometrica dello spazio – determinata da Brunelleschi e teorizzata dall'Alberti – erano passati secoli e, nel Seicento, la “teoria” aveva subito una profonda revisione: se lo spazio della pittura era uno spazio immaginario, la prospettiva non era più struttura dello spazio reale, bensì dello spazio immaginario. Non si tratta perciò più di una peculiarità della natura, ma di una “qualità” della mente che inventa nuovi e non immaginati spazi.

Questa – scriveva Argan – è anche la prospettiva di cui all'inizio dispone il Canaletto, che infatti ha esordito come scenografo. Mediante la camera oscura, però, il Canaletto si occupa di ridurre la prospettiva immaginaria a modo di veduta diretta: in altri termini, riporta la configurazione immaginaria nell'ambito dell'esperienza empirica.

Attraverso i vari “procedimenti” si fa tuttavia una scoperta sorprendente: quanto viene “prodotto” dalla camera ottica non è la “riproduzione” tout court del paesaggio che si trasforma in veduta. La camera ottica ha un modo di vedere “suo proprio”: anziché mezzo riproduttore, diviene strumento che “ricrea” un'autonoma realtà. La deduzione che si può fare da questa considerazione è che, nella loro perfezione illusoria, i dipinti dei vedutisti del Settecento sono delle “sovrane e poetiche invenzioni”: non riproducono affatto il vero, bensì perfezionano esclusivamente un modo di guardare, e “raccontano” un punto di vista accentuato da un mezzo ottico. La veduta, tramite la camera ottica, si trasforma nella proiezione dell'immaginario capace di mutare il carattere al panorama, cambiandolo verosimilmente in un'astrazione del reale. La camera ottica potrebbe anche configurarsi come onnivora volontà di conoscenza, suscitatrice di contorcimenti psicologici, fonte di infinite dispute che confermano e contraddicono nello stesso momento. Probabilmente tutto dipende dall'impossibilità dell'uomo di riuscire a percepire l'apparenza del “reale” in tutte le sue valenze.

Come si intuisce, siamo all'anticipazione della macchina fotografica, appunto l'ingannevole duplicatrice, il vagheggiante “testimone” obiettivo che produce senza posa l'inganno e l'infedeltà di tutto quanto si vorrebbe oggettivo.

Le vedute di Canaletto e di Bellotto affasciano perché probabilmente sono portatrici del non provabile “celeberrimo effetto reale” e risultano “fortemente poetiche” perché incorporano l'au-



Jean-Antoine Nollet, *Leçon de physique expérimentale*, Paris 1755.

ra della camera ottica che proponendo una sua visione impone una realtà altra. Non è più questione di punto di vista o di prospettiva, ma di mutamento oggettivante dello sguardo. La *chambre obscure* aggiunge uno sguardo al pensiero, alla ragione una qualità determinata e precisa, tanto da far sembrare le vedute più un prodotto dell'intelletto che il risultato di riproduzione del paesaggio. D'altra parte è quanto sostenne anche Paul Claudel, all'Aia, durante una conferenza dal titolo *Introduzione alla pittura olandese*. In realtà Claudel si riferiva alle "qualità fotografiche" dei dipinti di Vermeer, caratteristica tuttavia attribuibile anche al vedutismo italiano, figlio delle camere ottiche.

Ciò che mi affascina – spiegava Claudel – è quello sguardo puro, spoglio, asettico, ripulito da ogni traccia materiale, d'un candore quasi matematico o angelico, diciamo pure semplicemente fotografico. Ma che fotografia! Il pittore, isolato entro la sua lente, capta il mondo esterno. Il risultato è paragonabile alle prime apparizioni sulla lastra del dagherrotipo disegnate da una mano sicura: vale a dire dai raggi del sole.

Secondo Jean Mariette, Canaletto, dopo aver rinunciato al teatro, si dedicò esclusivamente alla pittura di vedute “servendosi della camera oscura di cui era riuscito a correggere le imperfezioni”. Della sua originaria vocazione teatrale Canaletto deve aver portato, nella sua pittura, il desiderio di sorprendere, che è una delle peculiarità “magiche” degli spettacoli, riuscendo a costruire le sue vedute come “miti iconologici” attraverso il rimando delle prospettive, al punto di “inventare” – con la “correzione” della *chambre obscure* – un’evidenza che non è paesaggio, ma luce intellettuale. E per ottenere ciò, Canaletto indulse a giochi scenici, a forzature prospettiche, a falsificazioni della realtà oggettiva, quest’ultima peculiarità propria della *chambre obscure*. Ruth Bromberg arrivò a scrivere delle vedute panoramiche di Canaletto che “inducono lo spettatore a entrare nella scena”. Insomma, in un curioso effetto di rimandi, la camera ottica, che aveva rappresentato per l’artista veneziano un valido sussidio nella ricerca di spazi sempre più vasti e reali, ricompare per proporre lo spettacolo di una realtà illusoria. Non è quindi una scoperta rinvenire nel nipote, Bernardo Bellotto, che fu alla bottega di Canaletto, il medesimo istinto rappresentativo, anche se l’allievo fece della “luce intellettuale” la sola ragione delle vedute. La luce di Bellotto profila, definisce gli edifici, i monumenti, proprio come aveva fatto lo zio, ma in Bellotto si contempla la luce tal quale è, senza che egli ricorra a sfasature prospettiche, a distribuzione di ombre ingannevoli, a ricerca di scenografia, al fine di ottenere un effetto illusorio e depistante dello sguardo. Se i due pittori, per l’uso che ne fecero, sono accomunati dalla *chambre obscure*, i loro risultati divergono: Canaletto forse cadde nell’aura del mezzo “inventando e correggendo” gli effetti. Usando un termine tecnico connesso alla fotografia si potrebbe dire che Canaletto operò per “fotomontaggi”. Bellotto, invece, usava la *chambre obscure* come una vera e propria macchina fotografica. I dipinti di Canaletto si avvolgono di un effetto mentale, quelli di Bellotto denunciano un “tempo cronologico” che conferisce il significato alle vedute.

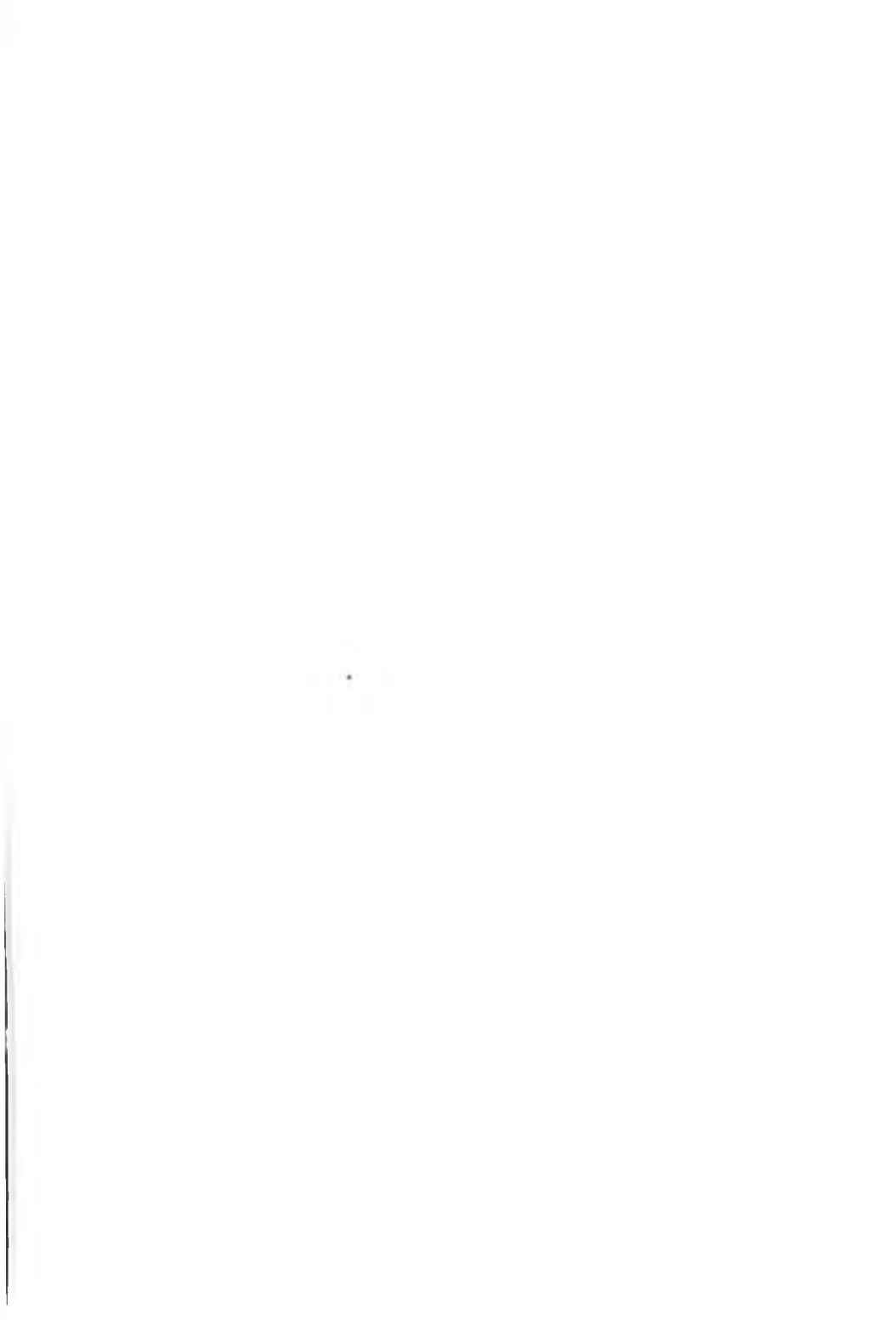
La *chambre obscure* ebbe comunque un concorrente tecnologico, secondo alcuni già conosciuto fin dal XVII secolo, ma meno usato: la *chambre claire* o camera lucida. Questo strumentino ottico, costituito da una barretta di ottone retrattile con al culmine un prisma – come si può ben intendere questa è una descrizione assai sommaria – ebbe un ruolo non secondario negli ultimi decenni della protofotografia; il brevetto di invenzione reca la data del 4

dicembre 1806. Il prototipo è ormai universalmente attribuito a William Hyde Wollaston e a Giovanni Battista Amici.

Di fatto – precisò Heinrich Schwarz – Wollaston e Amici, anche se ne migliorarono l'impiego pratico, non fecero che reintrodurre questo strumento duecento anni dopo che Johannes Keplero l'aveva inventato e dettagliatamente descritto in *Dioptrica*, opera pubblicata per la prima volta ad Augusta nel 1611; lo stesso Keplero, alcuni anni prima, nel trattato *Ad Vitellionem Paralipomena* aveva dimostrato, usando semplicemente dei fili, come si crea un'immagine all'interno della *chambre obscure*. L'invenzione di Keplero cadde nell'oblio, per cui duecento anni dopo, quando le tesi di Wollaston e Amici vennero presentate come novità da molte pubblicazioni scientifiche, non furono messe in discussione. La camera lucida venne usata da artisti e da dilettanti come per esempio Sir John Herschel, William Henry Fox Talbot (l'inventore della calotipia o talbotipia, procedimento fotografico parallelo al metodo Daguerre, ma su carta), Basil Hall e da molti altri che ricorsero al suo aiuto per sopperire alle loro limitate capacità di disegnatori.

Goethe raccomandava l'uso della camera lucida ai naturalisti che avevano scarsa dimestichezza con il disegno; mentre alcuni degli artisti più significativi della seconda metà dell'Ottocento, soprattutto in Francia, si servirono di questo mezzo ottico. Data la praticità dell'oggetto e la sua minima dimensione, la camera lucida divenne strumento pressoché inseparabile per i viaggiatori che intraprendevano il Gran Tour e desideravano “riprodurre” i luoghi visitati. I diari di viaggio sono sovente illustrati con paesaggi e vedutine che “dichiarano” la loro origine tecnica.

La fotografia ormai premeva in ogni campo della riproduzione, anche in quello della veduta. Il nuovo procedimento segnava la fine di ogni “combattimento” visivo con le macchine *à dessiner*, per aprire un altro universo estetico, appunto quello fotografico, capace di suscitare nuovi inganni e insondabili equivoci sulla consistenza del “reale” riprodotto.



Il lustrascarpe di Daguerre

Comme, épiée aux rêts de l'oiseleur malin,
L'alouette, éveillant les échos du matin,
Vultige, et follement s'abat dans la prairie
Sur un miroir, écueil de sa coquetterie;
De Lampélie enfin le vol est arrêté
Au chimique filet par Daguerre apprêté.
La face d'un cristal, ou bombée ou concave,
Amoindrit ou grandit chaque objet qu'elle grave.
Au fond du piège obscur ses fins et blancs rayons
Pointent l'aspect des lieux en rapides crayons:
D'un verre emprisonnant l'image captivée,
Du toucher destructeur aussitôt préservée,
Reste vive et durable; et des reflets certains
Frappent la profondeur des plans les plus
lointains.¹

Népoumucène Lemerrier, *Lampélie*
et Daguerre, *Sur la découverte de l'ingénieux*
peintre du diorama, 2 maggio 1839

Louis Jacques Mandé Daguerre è ormai ritenuto l'inventore del procedimento tecnico di riproduzione della realtà al quale lasciò il nome, il dagherrotipo, base storica della fotografia. Daguerre è anche il prototipo del fotografo denigrato da Baudelaire, colui che

¹ Mentre l'allodola volteggia, risvegliando gli echi del mattino, spiando [guarding] la rete del malvagio uccellatore, follemente piomba sulla prateria verso [attra] lo specchietto, richiamo della sua civetteria.

[Nella] luce [*Lampélie*, nome proprio inventato da Lemerrier e attribuito alla luce] infine il volo si arresta nel predisposto retino [termine fotografico] chimico di Daguerre.

Il recto di un cristallo, bombato o concavo [l'obiettivo], fa piccolo e fa grande ogni oggetto [la messa a fuoco] che vi si incide.

Al fondo della trappola oscura i suoi netti e brillanti raggi delineano l'aspetto dei luoghi con veloci schizzi; un vetro imprigiona la catturata immagine, subito protetta dell' [invadente] contatto, [dove] rista viva e durevole; e dei riflessi, alcuni delineano la profondità dei piani più lontani.



si dedica a un mestiere per artisti mancati. In effetti l'inventore dello specchio dotato di memoria, prima di assurgere alla fama di dominatore della luce, uno strano artista in un certo senso lo era stato. Più che artista – ma il termine oggi è così usurato che non si capisce più cosa riesca a comprendere, per cui è bene intenderlo in rapporto al tempo di Daguerre – era stato un grande illusionista specializzato nella decorazione scenica. Ma forse anche qualcosa di più. Un personaggio come quello evocato da Bergman nel suo film *Il volto*, capace di far girare ombre e *silhouettes* di trapassati su per i muri delle stanze, senza per altro essere un veggente di quelli che convocano i morti dall'Aldilà, facendoli parlare con voci cavernose e stridule. Un individuo piuttosto capace di sfruttare i meccanismi di una scienza che tirava a sorprendere le menti torpide e credulone. Benché venuto al mondo a Corbeille-en-Parisis nel 1787, il navigato e accorto Daguerre s'ingegnò a sfuocare il suo passato facendo idealmente collimare la data ideale della sua nascita o più allusivamente, visto l'argomento, del suo sviluppo, con il fatale 7 gennaio 1839, giorno della presentazione ufficiale al

tempio dell'Assemblea delle scienze, da parte di François Arago, del *procédé nommé le daguerréotype*. Si può tranquillamente dire che Daguerre da quel momento in poi tendesse a essere riconosciuto come inventore.

Nel 1816 era capo decoratore dell'Ambigu-Comique; più tardi, avanzando nella carriera d'artista della pennellessa, entrerà all'Opéra. Era un tipo, pur con i mezzi possibili del suo tempo, che si ingegnava a meravigliare, insomma voleva girare gli occhi alla gente. Gli armamentari scenici e l'invenzione di qualche *trompe-l'œil* non dovevano però bastargli. A far strabuzzare ci riuscì un po' d'anni dopo, associandosi con Bouton, un suo amico, dando vita a quello che sarà chiamato il Diorama, un articolato e sorprendente spettacolo da baracconi per mezzo del quale, con effetti di luce, velari, giochi ottici e marchingegni vari, emozionò il pubblico di mezza Europa, passando da una fiera all'altra. Il mondo dell'immaginario muoveva gli spettatori, lasciandoli perplessi e attoniti con la bocca a uovo di piccione; questo perché quando si trovavano al cospetto dell'illusione visiva per eccellenza, a similitudine di un immaginato monte Tabor – che al pubblico di Daguerre non veniva neppure in mente, ma era come se fosse – vedevano il mondo, scrutavano l'universo; vedevano gli sterminati deserti, mandrie in fuga, vedevano i poli: e dietro ai poli altri continenti e sui continenti le città; poi le città sulle coste e, dentro ai porti, vedevano le navi e altre navi solcavano gli oceani e poi ancora foreste, savane, catene montuose... Questo potevano vedere con gli occhi della mente le folle che entravano nel tendone dove Daguerre li imboniva riempiendoli di immagini. Non sapevano spiegarselo, né avrebbe potuto soccorrerli la lettura di qualche racconto di Hoffmann. Era un'inconscia e anticipata contemplazione di quella piccola sfera luminescente che, oltre un secolo e mezzo dopo, Jorge Louis Borges scoprì tra il terzo e il quarto gradino della scala che portava alla cantina di una casa del quartiere Palermo, a Buenos Aires e che chiamò l'Aleph.

Il successo del Diorama trasformò Daguerre in una vedette. In più, per quel suo macchinario nel quale si presumeva potessero percepirsi tutte le dimensioni universali, fu insignito della Legion d'onore, cosa che sancì la sua autorevolezza di uomo a mezza strada tra la scienza e la magia. Di questa intraprendenza ne fece le spese il povero Niepce, il quale già dal 1816 si dibatteva con la chimica per fissare alcune immagini ottenute con la camera oscura. E c'era andato vicino dopo aver sperimentato numerosi materiali fotosensibili come il cloruro d'argento, la resina di guaiaco, il fosfo-

ro, impiegati su diversi supporti: carta, vetro, metallo. Ma a Niepce, che riuscì a realizzare la prima “fotografia” attorno al 1826, passata alla storia con il titolo *Punto di vista da una finestra del Gras a Saint-Loup-de-Varenne*, mancava l’apporto dell’ottica e, soprattutto la risolutezza di Daguerre che, informato di quei risultati e incapricciato di suo, in qualche modo, a “fermare” la luce, o un’immagine, propose a Niepce una società. Andarono avanti per un po’ di tempo. Niepce morì nel 1833. Daguerre legò il suo nome ai risultati, dopo aver trovato la strada in mezzo al bitume di Giuda, ai vapori di mercurio, ai sali d’argento e a semplice acqua salata. Nel 1837 ottenne un’immagine che né sbiadiva, né si oscurava, risultato di un effetto negromantico tra la fisica e la chimica. Era nato il più ambiguo rompicapo della storia dell’umanità.

In uno dei dagherrotipi realizzati personalmente da Daguerre, attorno al 1838-39, nel periodo in cui cercava i finanziamenti per sfruttare l’invenzione, l’attento osservatore viene colpito da una piccola scena nell’angolo di sinistra, in basso. Più che a una scena compiuta e voluta, documento antropologico di costume della Parigi di quegli anni, la “rappresentazione” richiama un geroglifico. Da decrittare, naturalmente. Anche se dal punto di vista del significato probabilmente non vuole dire nulla. La figura di cui si scorge la *silhouette* è quella di un uomo. In testa reca verosimilmente un cilindro e appoggia la propria gamba sinistra su un indistinto groviglio.

La veduta d’insieme raffigura boulevard du Temple e il dagherrotipo che lo ritrae è stato scattato, tenuto conto del rovesciamento destra-sinistra operato dalla visione della camera, dalla finestra di un edificio d’angolo tra lo stesso boulevard du Temple e il boulevard Voltaire.

L’aspetto di boulevard du Temple precede di qualche anno il sovvertimento di cui fu oggetto. Infatti nel 1854, nella grande rivoluzione urbanistica di Hausmann, proprio alla confluenza del boulevard fu realizzata l’immensa place de la République. I lavori portarono alla distruzione della parte più animata del boulevard du Temple, denominata fino ad allora “la strada del crimine”, per il genere di truculenti spettacoli in cartellone nei suoi teatri. Tra questi l’Ambigu-Comique e il Théâtre des Funamboles, dove, durante la Restaurazione, si esibiva il celebre mimo Deburau. Quanto si scorge più che un viale in trasformazione è invece un’ampia strada in formazione: gli edifici in evoluzione con un andamento disorganico. Gli alberi piantati da non troppo tempo.

L'indistinto groviglio, verso cui il signore in cilindro poggia il piede sinistro, è un lustrascarpe. Il resto della scena è desolatamente deserto come se il lustrascarpe e l'avventizio cliente con la gamba arcuata, fossero gli unici attori di un palcoscenico e recitassero una *pièce* del teatro dell'assurdo. Il senso della desolazione che li circonda aumenta ancora di più l'incongruenza della loro presenza, amplificando la stravaganza dell'insieme. Questo dagherrotipo illudendosi di riprodurre la realtà, nella sostanza sta proponendo una pagina di scrittura ideale che ha che fare con la "visione", ma che suscita una ricostruzione mentale di un fatto non mostrato con un'immagine, bensì evocabile a parole.

La scena fu "raccontata" in una lettera. Già dall'aprile 1839 Samuel F.B. Morse, che aveva avuto occasione di vedere il dagherrotipo, scrive:

Il boulevard, costantemente pieno di una folla in movimento di gente a piedi e di vetture trainate da animali, è completamente vuoto, con l'eccezione di un uomo che si sta facendo lucidare gli stivali. I suoi piedi, evidentemente contratti, devono restare ben fermi, uno sulla scatola del lustrascarpe, l'altro piantato al suolo. I suoi stivali e le sue gambe sono dunque assai netti, ma egli non ha né corpo, né testa, perché il signore li muoveva.

La rappresentazione di un deserto cittadino che avvolge il lustrascarpe e il suo cliente, presentandoli come l'unica "figura" della scena, eccitando ancora di più la loro presenza, non è una scelta estetica. Si tratta semplicemente di una "desolazione tecnica", il prodotto di un assurdo della protofotografia e della necessità di una posa prolungata per impressionare la lastra di rame argentato che avrebbe pietrificato la memoria di boulevard du Temple.

Gli altri cittadini, transitando senza alcuna necessità di sosta, non hanno lasciato traccia del loro passaggio per il boulevard. Soltanto il signore in cilindro che si faceva lustrare le scarpe ha consegnato, con una parentesi d'immobilità, traccia della sua presenza nel mondo. Come un personaggio di fantasia, reso vivo da un letterato in un romanzo, ha trovato posto nella realtà dell'immaginario. Il lustrascarpe, fermo, dai gesti circoscritti e insistiti ha dato luogo a una matassa d'esistente, a un "mosso" naturale che, estetizzato, altro non è che un anticipo di movimento che, in campo artistico, sarà reso voluto molti anni dopo dagli sperimentatori delle varie avanguardie storiche.

La formidabile persistenza del lustrascarpe e del suo avventizio cliente troveranno una conferma, di segno completamente oppo-

sto, in una replica del dagherrotipo che ritrae ancora boulevard du Temple. Una replica che è impossibile stabilire se sia stata eseguita prima o dopo del dagherrotipo col lustrascarpe. Furono scattati tuttavia in un arco ristretto di tempo. Ravvicinati. Uno di seguito all'altro. Quale dei due fu il primo? Il dagherrotipo completamente deserto fu ipoteticamente quello con cui Daguerre iniziò l'esplorazione di boulevard du Temple per mezzo della camera? Le ombre degli alberi sono indubitanamente più corte, con il sole evidentemente più vicino allo zenit. Nel campo delle ipotesi, tuttavia, e con il rovesciamento destra-sinistra, peculiarità dell'immagine realizzata a dagherrotipo, la veduta del boulevard che fissa la scena del lustrascarpe, potrebbe esser stata a sua volta la prima: in un perfetto gioco di astigmatismo mentale le ombre, prese a punto di confronto, avrebbero potuto allungarsi anziché accorciarsi.

I due dagherrotipi, incorniciati assieme a una *Natura morta*, sempre eseguita a dagherrotipo dal suo inventore, sono noti come *Trittico offerto al re Luigi I di Baviera*. Daguerre inviò altre prove del suo prodotto fisico-chimico anche a Leopoldo I del Belgio, a Ferdinando I d'Austria, a Nicola I di Russia, a Federico Guglielmo di Prussia, al cancelliere austriaco Metternich, all'ambasciatore d'Austria a Parigi e al conservatore delle Antichità del Louvre, Alphonse de Cailleux.

Per puro piacere documentario ricorderò che sul passe-partout dell'insieme che contiene i dagherrotipi con il lustrascarpe, una scritta dichiara che queste sono «Epreuves ayant servi à costater la découverte du Daguerreotype, offertes à sa Majesté le Roi de Bavière par son très obéissant serviteur, Daguerre». Sotto le due immagini raffiguranti il boulevard du Temple è indicata l'ora di esecuzione: il dagherrotipo con il signore e il lustrascarpe, *huit heures du matin*; l'altro, con le ombre corte e la sola cassetina del lustrascarpe, *midi*.

Qui, tuttavia, non interessano le vicende del prezioso reperto e le sue vicissitudini perché potesse arrivare fino a noi, bensì l'“irruenza” di un'immagine che creava un nuovo modo di rapporto con la realtà.

La ragione di due esemplari dal medesimo punto di vista è presto detta. Daguerre, com'è evidente, si trovava in totale fase di sperimentazione e quindi voleva essere certo della riuscita, di ottenere cioè una immagine “rispondente al vero”. Nel dagherrotipo che chiamiamo secondo per comodità, mentre potrebbe benissimo essere il primo, tutto è identico all'altro, a cominciare soprat-

tutto dal punto di vista: identico per il deserto siderale dalla strada, con l'unica differenza nella "misura" delle ombre; identica l'atmosfera che caratterizza le due immagini, con soltanto un particolare a renderle diverse alla nostra attenzione, diverse in modo assoluto, divaricandole totalmente, mutandole in una irriconscibilità confrontate l'una all'altra. Nel secondo, o primo, dagherrotipo mancano tanto il lustrascarpe quanto il signore con il cilindro. Eppure, a ben guardare, nel punto esatto in cui il lustrascarpe adescava i clienti, in un vuoto incontenibile, si scopre la sua cassetta. Anzi due cassette. Quella su cui sedeva e quella su cui faceva poggiare il piede con la scarpa da lucidare. Dov'è finito, in questa involontaria anamorfosi, il lustrascarpe? Si è mosso anche lui così velocemente da un punto all'altro del marciapiede da non lasciare traccia alcuna della propria persona, tanto velocemente da non impressionare la lastra? Oppure, più semplicemente, è in qualche piega dell'immagine, nascosto dietro alla casa di primo piano, uscito di scena come un attore che sostì tra le quinte in attesa di riapparire sul palcoscenico? Deve essere nascosto alla vista perentoria della camera, appoggiato, spalle al muro, in attesa del prossimo cliente che, nella posa analoga a quella del signore col cilindro, avrebbe reso immortale il suo mestiere pur lasciando lui, il povero lustrascarpe, nel più assoluto anonimato.

Il segreto, come sempre avviene, è più che evidente, non è nascosto, ma in superficie. La domanda che immediatamente sorge è dove diavolo si sia cacciato il lustrascarpe. Bisogna avere l'immaginazione completamente cieca per non afferrare il senso delle cose. Viene subito alla mente uno di quei giochi puerili che hanno assillato tutti nella fanciullezza. Quante volte da bambini siamo stati posti davanti ai "cartoncini enigma" in cui, a prima vista, si prospettava un bellissimo e molto fronzuto albero. Non era certamente una tavola botanica che inducesse a riconoscere l'albero, un platano o un ontano. La didascalia, che certo non si sognava di indicare la specie dell'albero, invitava invece a scoprire il cavaliere nascosto. Oppure a sorprendere la pastorella e, nel gregge raffigurato, a ritrovare la pecorella perduta. Il cavaliere capovolto, la pastorella e la pecorella perduta c'erano, ma si trovavano in un altrove. Il groviglio del punto di vista. Bastava allora cambiare il modo di guardare, per rinvenire cavaliere, pastorella e pecorella occultati nel ghirigoro del disegno. Così è anche per un testo letterario che non sarebbe tale se l'interesse si fermasse alla superficie della scrittura o della vicenda e non ci infilassimo in ciò che evoca. Proprio come se ci fermassimo alla superficie del dagherrotipo di

boulevard du Temple a rimpiangere e a commiserarci per un angolo perduto di Parigi. Non vi è nulla di più finto del supposto vero che, nel caso del dagherrotipo, “abita” proprio dentro alla finzione.

Il dagherrotipo è l'occasione per “costruire” una struttura evocativa dalla forza testuale: l'invenzione del luogo, la sua storia e gli eventi in successione, tipici di una pagina letteraria. Bisogna deformare la grammatica del vedere. A questa condizione si può determinare una non-grammatica, condizione “altra” e possibile grimaldello per la percezione del mondo. La non-grammatica va pretesa dall'ipertestualità dell'immagine fotografica in quanto, contemporaneamente, è testo storico, politico, letterario e soprattutto pulsionale.

Che cosa ci succede quando tentiamo di decodificare un'immagine che sembra già spiegarsi da sé? E quand'è che l'immagine reca in sé i segni della sua decifrazione? Non v'è dubbio che il dagherrotipo debba essere esaminato nell'ambito del suo campo specifico. In tal caso si finisce per circoscriverlo: è ciò che è, mentre potrebbe anche essere “qualcosa che tenta di diventare ciò che potrebbe essere”.

L'autore del dagherrotipo è il personaggio che resta fuori del gioco. Proprio come un testo letterario che tende a rinunciare a qualsiasi contatto con l'autore: il testo vive in quanto tale, al di là della volontà di chi lo abbia scritto. Così il lustrascarpe “agisce” nella vicenda di una narrazione che è nata proprio perché lui esiste soltanto nella finzione fotografica. Il lustrascarpe, elemento della successione dei fenomeni che danno luogo a una frase compiuta di un discorso, diventa significante in quell'ambito che conferisce senso alla sua presenza e alla sua assenza, tanto nel primo quanto nel secondo dagherrotipo.

Senza un preordinato progetto narrativo, i due dagherrotipi di boulevard du Temple, con la presenza-assenza del signore con il cilindro e del lustrascarpe, danno luogo a un racconto che si forma proprio in funzione e nella successione dei fenomeni: inquadratura, sfondo, luce, assenza o presenza di oggetti. Punto di vista. Il silenzio di cui sono permeati i dagherrotipi di boulevard du Temple sembra essere più eloquente di tutte queste parole. La descrizione emulsiona un “resto” che è la vicenda del lustrascarpe quale occasione narrativa.

Bisogna avvicinarsi, esplorare, interrogare il dagherrotipo di boulevard du Temple come un esempio di struttura letteraria che propone di leggere una verità. Questa verità sembra essere la pre-

tesa del dagherrotipo. Mentre lo si indaga ci si accorge che è un “oggetto” al servizio di una verità ipotetica.

Questo meccanismo generalmente intuito, e impossibile provare per via sperimentale, ha un riscontro, essenzialmente esemplificativo per traslato, nel “mistero” delle presenze e delle assenze evocate da Poe in un suo celebre racconto, *La lettera rubata*. La polizia, diventata simbolo di chi affannosamente tenta di “vedere” qualcosa che sfugge, non trovava la lettera rubata – nel caso il fantasma inaccessibile – anche se le misure adottate per rinvenirla «erano non soltanto le migliori, nel loro genere, ma furono spinte alla perfezione assoluta. Non c'è il minimo dubbio che, se la lettera fosse stata nascosta nel campo delle loro investigazioni, quei bravi ragazzi l'avrebbero trovata».

Nel dagherrotipo di boulevard du Temple non troviamo il lustrascarpe e non riusciamo a capire le ragioni della sua assenza perché lo cerchiamo con un metodo “migliore nel suo genere”. Ma non con il metodo specifico alla narrazione del lustrascarpe. È il problema dell'identificazione della mente con il soggetto che si va cercando. Il cavaliere tra le fronde o la pastorella nascosta “dentro” al gregge.

«Essi non vedono che le loro idee ingegnose; e nel cercare una cosa nascosta, non pensano che ai mezzi che essi stessi avrebbero adoperato per nascondersela», risponde Dupin – il personaggio di Poe che poi troverà la lettera – quando gli viene chiesto come abbia fatto a scoprirla in una casa che era stata minuziosamente perquisita. La polizia che cerca la lettera rubata cade nel medesimo inganno: cade nell'aura della lettera come noi cadiamo in quella del dagherrotipo. «Questo succede sempre quando si tratta di un'astuzia superiore alla loro e qualche volta anche quando quest'astuzia è inferiore.» Il lustrascarpe e il suo cliente col cilindro sono parenti strettissimi della lettera rubata che stava palesamente poggiata sul marmo del camino e nessuno del battaglione di perquisitori l'aveva vista. Cercavano con un loro metodo e non con quello di chi aveva voluto “nascondersela”.

Vi è un indovinello – riprese Dupin – che si fa con una carta geografica. Uno dei giocatori prega qualcuno di trovare un dato nome – di città, di fiume, di stato, o d'impero – un nome qualunque, insomma, sulla superficie confusa e complicata delle carte. Un novizio al gioco generalmente crede di mettere in imbarazzo i suoi avversari dando loro da trovare nomi scritti in caratteri impercettibili; ma chi ne ha pratica sceglie quei nomi a grandi caratteri che si stendono da una parte all'altra della carta. Queste parole, come per istrada le

insegne e gli avvisi scritti con lettere troppo grosse, sfuggono a chi le guarda appunto per la loro eccessiva evidenza; e in questo caso la inavvertenza materiale è precisamente analoga a quella morale per la quale lo spirito si lascia sfuggire le considerazioni troppo palpabilmente e inopportunamente evidenti.

Immaginiamo allora la scena nel giorno in cui Daguerre, dopo aver aperto la finestra, puntò l'obiettivo verso boulevard du Temple. Sapeva perfettamente, dopo vari esperimenti, che di quanti si fossero trovati nel campo della camera senza sostare, la persistenza della posa li avrebbe fatti sparire. Non li avrebbe "catturati". Soltanto il lustrascarpe sarebbe rimasto impressionato sulla lastra. Era fermo, in attesa di un cliente. Daguerre gli lasciò certamente concludere la lucidatura degli stivali del signore con il cilindro. Poi non resistette al piacere di aggiungere un mistero al mondo. In una città completamente deserta gli unici abitanti rimasti erano un signore con il cilindro e un lustrascarpe. Un assurdo. Il lustrascarpe, ignaro del tutto degli itinerari mentali di Daguerre che lo osservava dalla finestra, finito il lavoro si accomodò sulla cassetta in attesa di un successivo cliente. Che non arrivava. Le ombre degli alberi si erano intanto allungate (o accorciate). Sicuramente Daguerre temette gli sarebbe mancata la luce. Mandò qualcuno, o gridò dalla finestra affinché il lustrascarpe si "nascondesse" dietro al muro di una casa, dietro a una delle quinte del suo ideale palcoscenico. Voleva il vuoto? Che cosa voleva fotografare? Un angolo di Parigi o il silenzio assoluto di una brulicante e rumorosa strada? Daguerre ottenne ciò che desiderava? Un senso di straniamento. La non rappresentatività del vero, dichiarando con quell'atto l'assoluta arbitrarietà dell'immagine fotografica. Non poté tuttavia sfuggire alla narrazione che sta oltre il deserto di boulevard du Temple, oltre il silenzio rumoroso, oltre l'assenza del lustrascarpe che, come una lettera rubata, può essere sorpreso soltanto da chi lo voglia fare. Rovesciando ovviamente l'immagine e inabissandosi con astuzia in un modo di guardare diverso da quello "imposto" da Daguerre.

L'Egitto di Flaubert e Du Camp

All'alba di sabato 15 novembre 1849, dopo undici giorni di rollio, scossoni, vento e mare grosso, all'orizzonte si profilò l'Egitto. Sbarcarono finalmente ad Alessandria. Maxime Du Camp e Gustave Flaubert erano salpati da Marsiglia. Sotto un cielo plumbeo e il mare poco promettente il "Nilo", battello a ruota appartenente alle Messageries nationales, aveva preso il largo come un ubriaco. In Flaubert si erano risvegliati immediatamente timori e nostalgie. Restò a lungo a babordo guardando verso la costa della Provenza che lentamente sfumava. Flaubert e Du Camp – che aveva voluto con sé un certo Sasseti («uno splendido ragazzo, un corso, un ex dragone che è già stato in Egitto e sembra un piacevole volpone»), un uomo devoto sul quale avrebbe potuto conta-



Maxime Du Camp, *L'Hôtel d'Orient ad Alessandria*, 1850.

Maxime Du Camp, *Flaubert nel giardino dell'Hôtel du Nil al Cairo*, 9 gennaio 1850.

re in ogni circostanza – intrapresero il cammino verso Oriente il 2 novembre. Avevano lasciato Parigi in diligenza, poi in vaporetto sul Rodano fin a Valence, proseguirono in vettura fino ad Avignone per arrivare finalmente, dopo due giorni spossanti, a Marsiglia, puntuali alla partenza del battello.

Era un viaggio preparato minuziosamente e con molto anticipo. Dagli amici avevano preso congedo il 20 ottobre con un pranzo in una saletta al “Trois Frères Provençaux”, nei pressi di Palais Royale. Convitati Théophile Gautier, Louis de Cormenico, Louis Bouilhet e naturalmente Du Camp e Flaubert che, con una strana e inattesa esaltazione, dichiarava di voler andare a scoprire le sorgenti del Nilo; mentre Gautier lo consigliava, non appena fosse arrivato in Egitto, di abbandonare gli abiti europei per indossare costumi di seta, farsi musulmano e correre alla Mecca per prostrarsi davanti alla pietra nera. Eppure per arrivare alla decisione di partire, Du Camp aveva faticato non poco per convincere Flaubert a intraprendere il viaggio. Flaubert si era autosegregato a Rouen in preda al “morbo sacro” e subiva gli attentati di una solenne nevrosi:

Senza motivo apparente, Gustave alzava il capo e diventava pallidissimo. Aveva inteso l'*aura*, il soffio misterioso che passa sul viso come uno spirito che aleggi intorno; con gli occhi pieni d'angoscia, scoraggiato, stringeva le spalle con un gesto rassegnato e diceva: «Ho una fiamma nell'occhio destro, tutto diventa d'oro». Poi diventava ancora più pallido, assumeva un'espressione disperata e si precipitava verso il letto; vi si stendeva spossato, sinistro, come si sarebbe disteso, ancora vivo, in una bara.

Assiduo collaboratore della “Revue des Deux Mondes” e grande amico di Flaubert, Maxime Du Camp è un personaggio oggi poco noto anche se al suo tempo, almeno tra il 1848 e il 1894, tenne banco nel mondo letterario parigino. Era uno di quegli scrittori che sapevano esibire variegati talenti: poeta, giornalista e narratore; a un certo punto cambiò velocemente la penna con la macchina fotografica. Nel 1860, preso da un impeto eroico, si aggregò ai Mille per seguire Garibaldi nella spedizione in Sicilia e nel meridione d'Italia.

Fu il suo entusiasmo a convincere Flaubert ad accompagnarlo nel viaggio attraverso l'Egitto, la Palestina, la Siria e la Grecia. Du Camp in Oriente c'era già stato. Nel 1844 era partito per Efeso e Costantinopoli lasciando un piagnucoloso Gustave «a bere tisane e a guardare crescere l'erba del giardino». Pare che l'affranto

Flaubert, tentato di seguirlo, gli dicesse: «Se osassi deruberei mio padre, partirei con te, per andare insieme nelle Indie; morirò senza vedere Benares, ecco una sfortuna che i borghesi non capiranno mai».

Qualche anno dopo, nel febbraio 1849, Du Camp tornò all'attacco. Sembrava che quella volta Flaubert non potesse partire a causa della proibizione dei genitori. Stava praticamente segregato tra Rouen e Croisset, mentre inutilmente sognava grandi spazi, il deserto, i fiumi biblici. In realtà la vera oppressione e gli impedimenti venivano dalla madre, l'incredibile Mme Flaubert che custodiva a vista un figlio pieno di vita, alto quasi due metri, sempre sul punto di esplodere e continuamente accasciato da un'angoscia che non riusciva a definire. Quando i genitori finalmente vinti permisero la partenza, al cui consenso Du Camp si era impegnato alacremenente con estenuanti colloqui con Mme Flaubert, tale fu l'emozione di Gustave da farlo naufragare in un profondo stato depressivo. Sembrava che l'ardente desiderio d'avventura si fosse spento e il progetto avesse perduto ogni valore.

Il tema dell'immagine dell'Oriente impegnava da tempo la fantasia degli studiosi francesi. Il problema di poter "vedere" le antichità veniva agitato in ogni occasione. Nel 1844 Du Camp si era recato a Efeso e a Costantinopoli, animato di curiosità ancora letteraria, vagheggiando dal viaggio l'ispirazione per coinvolgenti pagine – «parlare dei paesaggi che ho visto laggiù, perché lettore io possa avviarti a Costantinopoli e spingerti ad andare verso i paesi del Sole». Nel medesimo anno Jean-Jacques Ampère, in compagnia di Paul Durand, un disegnatore di forte qualità accademica, inviato dalla Société Orientale, aveva intrapreso un viaggio in Egitto munito di una scientificissima e modernissima attrezzatura fotografica. Avrebbe dovuto tornare con la più vasta documentazione possibile. Il proposito fallì poiché, del tutto incapace di padroneggiare le tecniche fotografiche, Ampère non riuscì a ottenere nessun risultato.

Maxime Du Camp, visti probabilmente i suoi non troppo clamorosi risultati letterari, pensò che la fotografia potesse aprirgli la strada a una nuova forma espressiva. D'altra parte l'immagine ottenuta tecnicamente, proprio in quegli anni, stava suscitando sempre più meraviglia e tra i sapienti si faceva sempre più strada l'idea di doverla impiegare in ogni indagine, poiché la fotografia, nella sua illusoria perfezione, sembrava un "documento ineccepibile".

Du Camp si presentò come allievo nello studio di Gustave Le

Gray, uno dei maggiori e celebrati “inventori di immagini” del tempo. Intrapresa la scoperta del mondo come pittore, allievo di Paul Delaroche, Le Gray, dopo un viaggio in Italia dove aveva ritratto la campagna romana, traendone una serie di fotografie stupefacenti, divenne amico di Arago, il presentatore del procedimento inventato da Daguerre, e con lui tentò, nel 1847, di eseguire un dagherrotipo del sole. Un utopico esperimento che sottintende il livello di forsennata voglia, impossessatasi di quegli uomini, di scoprire il senso della vita nell’ambito della luce. Nello studio di Le Gray, oltre agli elementi necessari per trasformarsi in fotografo, Du Camp apprese un’applicazione tecnica rivoluzionaria, il metodo, inventato dallo stesso Le Gray, della carta cerata a secco che prolungava la vita dei calotipi. Un apporto non secondario che avrebbe permesso di conservare più a lungo le immagini scattate in Egitto dove, per altro, anche la temperatura avrebbe influito negativamente sul risultato.

La fotografia – racconta Du Camp – non era allora ciò che è poi diventata; non c’erano specchi né collodio, fissaggio rapido né operazioni istantanee. Si usava ancora il procedimento su carta umida, procedimento lento e meticoloso che richiedeva una grande abilità manuale e più di quaranta minuti per ottenere l’immagine da un negativo. Qualunque fosse la potenza dei prodotti chimici impiegati e dell’obiettivo, ci volevano almeno due minuti di posa per ottenere l’immagine, anche nelle condizioni di luce più favorevoli. Sebbene lento, comunque, questo procedimento costituiva sempre un progresso straordinario rispetto al dagherrotipo, con il quale gli oggetti si presentavano in senso inverso e spesso non li si poteva neanche distinguere a causa dei riflessi metallici. Apprendere la fotografia era poca cosa; più difficile era trasportare tutto l’occorrente a dorso di mulo, di cammello o di uomo! A quei tempi i contenitori in gutta-perca erano sconosciuti; avevo fiale di vetro, flaconi di cristallo e bacinelle di porcellana che al minimo incidente sarebbero andate in mille pezzi. Feci costruire scrigni come per i diamanti della corona e malgrado gli urti, inevitabili nel trasporto, riuscii a non rompere niente e a riportare, primo in Europa, la documentazione fotografica dei monumenti incontrati nelle strade d’Oriente.

L’incoraggiamento e l’aiuto per la ricerca dei fondi necessari al viaggio provenivano dai membri della Société Orientale della quale lo stesso Du Camp era stato nominato socio effettivo il 14 agosto 1849. Una mossa più che opportuna per consentirgli di partecipare alle riunioni che lo avrebbero visto oggetto di decisioni. Inoltre alle riunioni bimensili della Société Orientale, costituita nel 1842, sotto l’augusta presidenza di Abel Hugo, Du Camp fre-

quentò viaggiatori, scienziati, folli curiosi e vagheggiatori dell'Oriente. Tra i soci vi era l'avvocato Audiffret, in un certo qual senso protettore di Du Camp, essendo stato anche il primo firmatario del documento di ammissione alla Société del solerte letterato. Audiffret aveva visitato l'Egitto e la bassa Nubia già nel 1842, nel medesimo periodo in cui un analogo viaggio era stato intrapreso dal conte Louis de Saint Ferriol, un "ammalato" delle vestigia dei faraoni. Audiffret, sul primo numero della seriosissima "Revue de l'Orient", organo ufficiale della Société Orientale, aveva pubblicato il testo di una sua *Conversation avec Méhémet Ali*, estratto del suo fluviale diario di viaggio; e sempre lui, reduce dall'Egitto, con l'ufficialità sovrabbondante, suscitatrice di meravigliata attenzione, quale si doveva a un reperto di quel genere, aveva donato al piccolo e costituendo museo della Société Orientale, un frammento della grande piramide, "pezzetto sacrale" di cui il tesoriere della società, Hector Horeau, autore del celeberrimo *Panorama d'Egypte et de Nubie*, pubblicato nel 1841, già direttore delle stalle e curatore degli stalloni del Pasha, aveva sottolineato l'importanza. Tra i soci c'erano altri che sostenevano l'impresa di Du Camp. Tra questi il dottor Jules Cloquet, amico intimo anche di Flaubert. Insomma un concorso di voci cui si aggiunsero Clot bey (Antoine Barthélemy Clot), Linant de Bellefonds, Charles Lambert, Prisse d'Avennes.

Un vero e proprio colpo di teatro onde ottenere definitivamente l'ambito incarico, Du Camp lo tirò fuori al momento giusto. L'anno avanti, nel 1848, lo zio, Amédée Chéronnet, aveva sposato nientemeno che Zoraïde Champollion, l'unica figlia di Champollion le Jeune. Sia pur di lato, per mezzo di una zia d'acquisto, Du Camp, di diritto, era il pronipote del grande egittologo. Qualcuno insinuò che Champollion non prendesse direttamente parte ai preparativi di questa esplorazione dell'Egitto a causa del fatto che, dopo i disordini del 1848, era praticamente esiliato a Fontainebleau.

Per ottenere l'incarico, tuttavia, carta vincente fu quella della fotografia. E Du Camp, come si è visto, s'era preparato, apprendendo al meglio ogni piega misteriosa della rivoluzionaria tecnica. Metodo, quello imparato da Du Camp, oggetto, lungo il viaggio, delle continue ironie e ire di Flaubert che insisteva sulla capacità fortemente evocativa della descrizione di un luogo, insomma "far vedere" scrivendo era meglio del nuovo sistema di documentazione che, secondo lui, avrebbe lasciato assolutamente indifferenti, trattandosi in fondo di una curiosità.

Maxime Du Camp, forte di tanti appoggi, presentò dunque la domanda per l'approvazione e il finanziamento alla commissione dell'Académie des Inscriptions, la quale, riunitasi venerdì 7 settembre 1849, deliberò favorevolmente, invitando Du Camp a osservare una serie di raccomandazioni, soprattutto concernenti la novità dell'esplorazione per mezzo della fotografia.

Chiedendoci delle istruzioni destinate guidare il viaggio che si appresta a intraprendere, il signor Maxime Du Camp assicura l'Accademia che egli partirà munito di un apparecchio per raccogliere, lungo il cammino, con l'aiuto di questo meraviglioso sistema di riproduzione, le vedute dei monumenti e le copie delle iscrizioni. L'assistenza di questo nuovo compagno di viaggio, abile, rapido e sempre scrupolosamente fedele, potrà dare ai risultati di viaggio del signor Du Camp un particolare carattere e una grande importanza. La commissione ha considerato che dovrà redigere le istruzioni per questo viaggiatore per facilitargli la ricerca di punti particolari ai quali il suo strumento potrà essere applicabile. Questo nuovo genere di conquista sarà una immensa risorsa per la filologia, l'archeologia e l'arte. [...] Sarà molto utile avere delle vedute d'insieme prese al dagherrotipo e dei dettagli architettonici di grandi proporzioni. Il carattere particolare della fotografia, la sua incontestabile esattezza, e la sua minuziosa fedeltà, fino nelle pieghe più invisibili, danno il meglio a tutto ciò che viene riprodotto. [...] Saremmo tentati di raccomandare al viaggiatore di copiare tutto ciò che vedrà. [...] Non si tratterà di affascinare i nostri occhi con i seducenti effetti che la luce porta nella camera nera, ma copiare fedelmente e con conseguenza i testi necessari alla scienza. Sarà importante riprendere dall'alto della grande piramide e a un'ora conveniente, l'aspetto delle parti del deserto, quelle vicine al monumento, onde conoscere l'orientamento delle valli e dei valloni che si dirigono verso il bacino del Nilo. [...] Noi desideriamo molto di ricevere una riproduzione esatta di questi testi. [...] Il dagherrotipo sembra essere stato inventato per contribuire enormemente agli studi. [...] Noi vogliamo individuare nel viaggio del signor Du Camp una grande novità e per la scienza una assoluta importanza. [...] Indipendentemente dall'impiego dei processi fotografici il signor Du Camp è invitato a munirsi dei più rinomati apparecchi per rilevare le iscrizioni geroglifiche in fac-simile e a grandezza naturale.

L'esortazione della commissione, sia pur differita di dieci anni, accoglieva l'invito che, nell'agosto 1839, Arago aveva formulato all'Académie des Sciences et des Beaux-arts presentando il procedimento inventato da Daguerre, e cioè che ogni istituto di ricerca avrebbe dovuto munirsi «di due o tre apparecchi di M. Daguerre». Arago promuoveva un metodo che «superava in fedeltà ogni disegno e le opere dei più abili pittori». La fotografia offriva un vantaggio enorme alla catalogazione dei monumenti antichi e mo-

derni. In realtà, il nuovo sistema di “riprodurre il reale”, fin dai suoi esordi, veniva utilizzato come un correlato di altre discipline: ma non si riusciva ancora, in tanto entusiasmo, a percepire che il “metodo” possedeva un’illusoria capacità di “riprodurre il vero”, ma anche un autonomo linguaggio, capace di “deformare” la medesima realtà che appariva come perfetta. Insomma un sublime inganno scientifico. Sei settimane dopo la proposta, Du Camp otteneva il definitivo placet da parte del Ministero della Pubblica Istruzione. Munita di un tentacolare brogliaccio di istruzioni e di un passaporto speciale, emesso a Parigi il 24 ottobre 1849, la “spedizione scientifica” poteva partire «incaricata ufficialmente di una missione da parte dei Ministeri della Pubblica Istruzione e del Commercio».

Le raccomandazioni non erano tuttavia esaurite. Du Camp e Flaubert ne ebbero altre a Marsiglia, poco prima della partenza del battello. Raccomandazioni quest’ultime più pratiche e per questo forse più utili. Una parola di Clot bey, in Egitto, era un formidabile lasciapassare, una protezione permanente, soprattutto preso gli ufficiali sanitari di stanza lungo il Nilo. Clot-Bey aveva fondato l’École de médecine del Cairo; inoltre era celebre per la sua collezione di reperti archeologici, alimentata prevalentemente da oggetti raccolti in maniera del tutto riservata con i quali riforniva abbondantemente i musei di mezzo mondo, privilegiando naturalmente quelli francesi. Si era stabilito a Marsiglia quando, a seguito della morte di Méhémet Ali, suo protettore, non si sentiva più sicuro di poter liberamente curare i traffici di esportazione d’antichità egiziane. Nonostante ciò, il suo “potere morale” in Egitto era rimasto enorme. Con l’ultima benedizione del trafficante di reperti faraonici Du Camp e Flaubert persero finalmente il mare.

Una delle prime note che Flaubert affida al suo *Carnet de voyage*, non appena approdato ad Alessandria, è quella di ricordare come la medesima sera dell’arrivo assistette alla rappresentazione della *Norma*. L’opera musicata da Vincenzo Bellini era in programmazione periodica, assieme ad altre del repertorio italiano, in un piccolo teatro della città, messa in scena da una compagnia italiana.

Al “primo bagno turco” Flaubert ha un’impressione funebre, si sente imbalsamato, profumato come se dovesse prepararsi per l’Aldilà.

Alla vista delle palme con i grappoli di datteri, ha un’improvvisa folgorazione mentale. Gli ricordano una visione di Sancho nel

Don Chisciotte di Cervantes: «La bella ragazza che avanza con orecchini: sembra una palma carica di datteri».

Al fondo del deserto si accascia davanti all'effetto inaspettato del miraggio.

Durante gli otto mesi del viaggio in Egitto, Flaubert "scattò" mentalmente migliaia di immagini che saranno "sviluppate" più tardi nella stesura di *Salammbô*, di *Hérodias* e nella revisione di *Saint Antoine*.

Du Camp, nei suoi *Souvenirs littéraires*, scrive, anche piccato, che, oltre a guardare con sufficienza la sua frenetica attività di fotografo che lo impegnava attorno alla camera per studiare i punti di vista più opportuni, Flaubert sembrava annoiarsi e non interessarsi a niente. Ma fu costretto a riconoscere che nelle opere letterarie dell'amico, scritte al ritorno dall'Egitto, «per un fenomeno singolare, le impressioni di questo viaggio affiorano con vigore, specialmente dalla pagine di *Salammbô*. Non guardava niente e ricordava tutto».

Flaubert utilizzava un formidabile taccuino mentale, anche se usava quadernetti su cui appuntò impressioni veloci ed essenziali. Mentre Du Camp fotografava in modo diretto, senza cercare alcun effetto, catalogando un "mondo morto", Flaubert creava un universo ellittico che comprendeva una quantità di istantanee, soprattutto sull'Egitto moderno, visioni della natura e atmosfere.

Con la sua "modernissima" attrezzatura, Du Camp era teso a fissare il maggior numero di immagini delle vestigia, al fine di recare a Parigi, al suo rientro, secondo l'incarico, una documentazione la più esauriente possibile. Gustave davanti alle antichità che si "dovevano" obbligatoriamente vedere non reagiva. Sembrava più incline al sublime della natura e alle sensazioni che gli venivano dalla vita quotidiana. Mostrava un assoluto disinteresse per il fascino "poetico" delle rovine. Anche se di fronte all'ineffabilità dell'antico provava un senso di panico determinato dal terrificante gigantismo delle "pietre" che gli sembravano segno del non umano. In effetti le fotografie che Du Camp realizzava con grande impegno e fatica, miniaturizzavano quel mondo nell'illusione di dominarlo, che è, d'altra parte, il carattere delle immagini fotografiche capaci soltanto di dare un'idea del soggetto. Flaubert provava il disagio dell'enorme, "riproducendo" mentalmente il disagio del non ripetibile. Appunto dell'inumano. Si convinse che l'antico, verosimilmente, non si scopre soltanto attraverso le vestigia.

Mentre Du Camp passava una giornata intera a predisporre le

sue camere per realizzare magari una sola immagine, Flaubert cercava un luogo appartato e ventilato, all'ombra delle colonne. Poi sprofondava nella lettura. Questo quando non dichiarava qualche malessere per rimanere a bordo del battello e farsi cullare fino a sera dalle acque del Nilo. Si scoprirà poi che Flaubert aveva visto più cose di quante Du Camp, con il suo affanno, andasse cercando.

Che differenza c'era tra i due modi di guardare? Tra quello di Du Camp e quello di Flaubert? Du Camp tentava la pietrificazione dello sguardo. Flaubert collezionava folgorazioni mentali utilizzabili soltanto per il contenuto delle evocazioni. Scattava fotografie che non potevano essere sviluppate.

Du Camp realizzò circa duecento calotipi, un numero enorme se si pensa alla difficoltà tecnica che dovette affrontare, determinando tuttavia, con la sua "spedizione scientifica", un grande passo avanti nella documentazione del mondo.

Spostatisi verso Oriente, proseguendo nel viaggio, Du Camp – per quanto ci è rimasto delle immagini – realizzò, tra 15 e il 20 agosto 1850, otto vedute a Gerusalemme e dieci ne scattò a Balbeck, nel successivo settembre. Poi vendette tutta l'attrezzatura. È impossibile dare una risposta del perché questo grande ama-



Maxime Du Camp, *Tempio di Iside*, 13 aprile 1850.



Maxime Du Camp, *Abu Simbel. Facciata del piccolo tempio*, 28 marzo 1850.

teur si disfacesse dei suoi strumenti. Forse perché riteneva compiuta la “missione” in Egitto e che il resto non fosse degno di interesse. La scelta di vendere apparecchi fotografici e strumenti per lo sviluppo è laconicamente comunicata da Flaubert alla madre in una lettera inviata il 7 ottobre 1850, da Rodi: «Maxime ha abbandonato la fotografia a Beirut. Ha ceduto tutto a un amatore frenetico».

Che fine fecero le immagini scattate da Du Camp? Le depositò al Ministero, ma non scrisse un rapporto sull'impresa. Consegnò immagini e basta. Si limitò a vergare un titolo sulla cartella che conteneva le fotografie: *Stato attuale dei monumenti antichi dell'Egitto e della Nubia inferiore*. Du Camp pensava probabilmente che nessuna descrizione avrebbe potuto trasmettere più informazioni di quante mostravano i suoi calotipi. A patto che rispondessero al vero e non a un “suo punto di vista”. Infatti le vestigia dell'antichità faraonica, nelle sue immagini, mutano in una visione non oggettiva: la raccolta si presentava come un reportage di ciò che Du Camp aveva visto, non di ciò che era. Le fotografie si erano trasformate, senza che Du Camp se ne rendesse conto, in un suo dia-

rio personale, in totale contraddizione di quanto le varie commissioni gli avevano chiesto di fare prima della partenza.

Inoltre, molto probabilmente, Du Camp non scrisse la relazione scientifica perché si sentiva più letterato che esploratore. Aveva voluto andare in Egitto con la scusa di fotografare, ma il suo intimo fine doveva essere un altro, cioè quello di trasformare le sensazioni in letteratura. L'esplorazione documentaria per mezzo della camera era la scusa che copriva la sue autentiche pulsioni, che erano quelle artistiche e non tecniche. Aveva mantenuto fede, almeno in apparenza, al suo impegno, ma non avrebbe potuto scrivere una relazione accademica. Le fotografie potevano bastare.

Invece di un testo organico correlato alle immagini, scelse la forma per cui si sentiva più dotato. Si dedicò infatti, appena rientrato in Francia, alla stesura de *Le Nil*, un saggio dalle pretese fortemente letterarie. Quest'opera non è per niente un possibile sviluppo di una mancata introduzione alle fotografie. Il testo appartiene alla categoria dei resoconti tipici dei diari di viaggio, nei quali gli autori si prendono sovente delle gradevoli libertà, dove si usano a piacimento citazioni e digressioni. Tutto il contrario di quanto potevano aspettarsi i funzionari del Ministero.

L'opera nel suo insieme risultò piuttosto superficiale, anche dal punto di vista letterario. Apparve a puntate sulla "Revue de Paris" a partire dal 1° ottobre 1853. In seguito, riunita in volume ebbe ben cinque edizioni. Dopo la lettura della prima puntata il giudizio di Flaubert, affidato a una lettera del 7 ottobre 1853 a Louise Colet, fu molto duro: «L'amico Max ha cominciato a pubblicare il suo saggio in Egitto. È la curiosità del nulla. Come fondo e come fatti non ha nulla. I dettagli che ha visto e le più caratteristiche forme della natura le ha dimenticate...».

Tanto Flaubert, quanto lo stesso Du Camp che si ostinava a scrivere, non si erano resi conto che le "jeune Maxim" – come lo chiamava Flaubert, per il modesto valore della sua testimonianza narrata – aveva scritto il suo *véritable* testo non con la penna, ma con la macchina fotografica.

Nel 1880, dopo oltre trent'anni dal viaggio in Oriente, Maxime Du Camp fu ricevuto all'Académie, non come letterato, bensì come viaggiatore, esploratore e fotografo, e gli fu negato l'orgoglio della pagina scritta. La sua più strepitosa "narrazione per immagini", ancora non compresa, stava occultata in qualche cassetto del Ministero.

Le fotografie di Du Camp non documentano nel senso stretto del termine l'antico Egitto, come egli stesso avrebbe preteso fare,

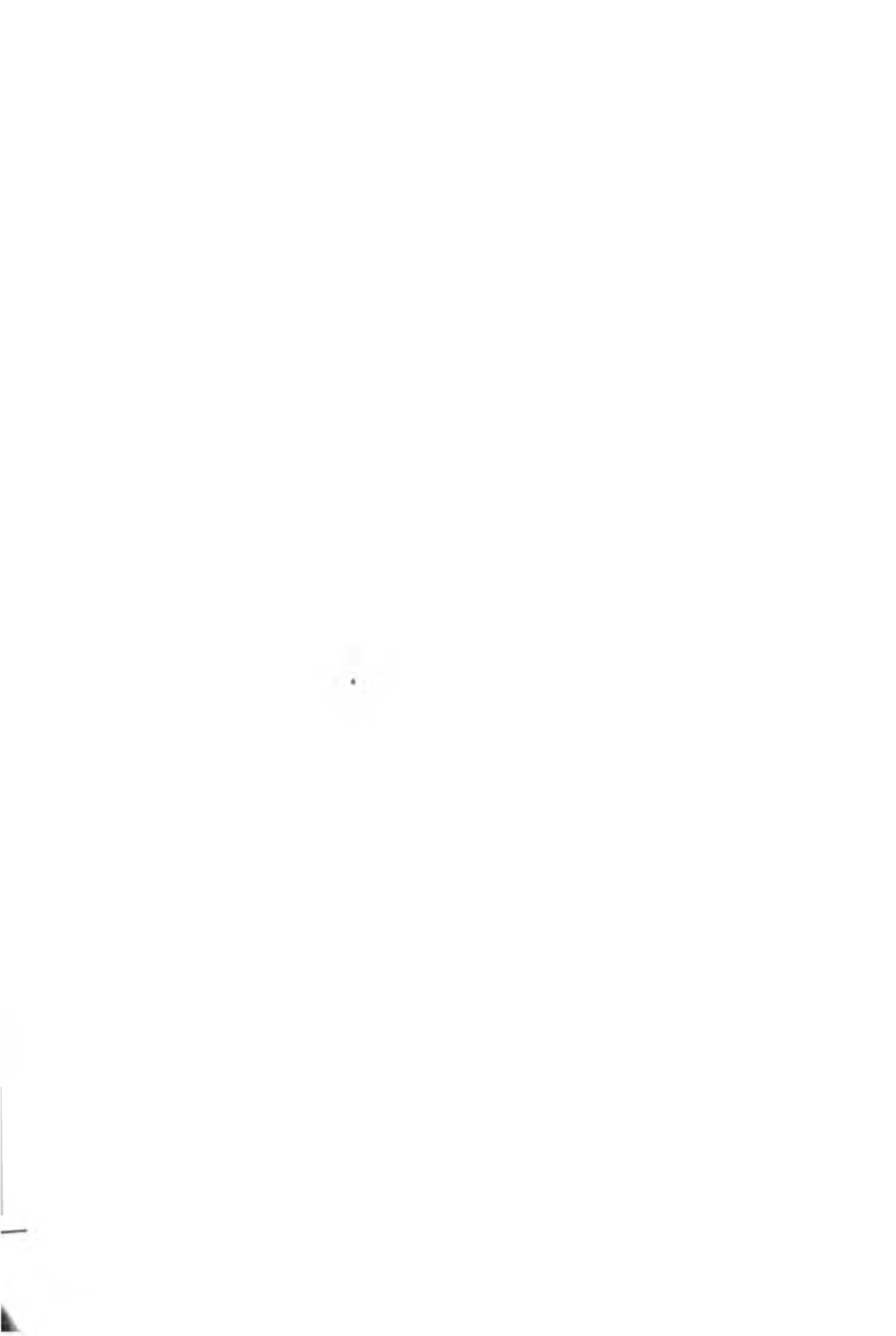


Maxime Du Camp, *Abu Simbel. Primo colosso del tempio di Ramesse II*, 29 marzo 1850.

ma “autonomamente” ne rievocano l’aura, suscitano i grandi silenzi che superano il tempo e riportano le vestigia alla dimensione di miraggio. A quel tempo, come è accaduto successivamente, non erano ancora un dettaglio diffuso della memoria. I grandi reperti egiziani affiorano dai calotipi di Du Camp con la loro astratta sem-

plicità. Non raccontano una storia che allora si conosceva soltanto a frammenti. Si presentano in un vuoto ideale, proprio come se appartenessero a una dimensione diversa e in realtà non esistessero. Sono il fantasma di una narrazione autonoma. Du Camp cercava una cosa, mentre l'aura della fotografia gliene proponeva un'altra: non documentò le antichità, ma catturò il silenzio che ci separa da loro.

Con i suoi calotipi dall'Egitto, Maxime Du Camp ha delineato uno scenario narrativo che, soltanto successivamente, come se avesse letto un romanzo, l'uomo occidentale ha elaborato per giustificare e per spiegare il proprio narcisismo alla ricerca dell'altro da sé. Ricerca che lo ha condotto a scoprirsi e a rappresentarsi nel tentativo di appropriarsi dell'origine del mondo, di un'eredità, di un enigma. Un mistero che la curiosità ha contribuito a intorpidire, a disperdere e molto spesso a rendere indecifrabile.



Baudelaire “contro” Nadar

Il Salon si aprì il 15 aprile 1859 al Palais dei Champs-Élysées. L'invettiva pensata e scritta a Honfleur la sparò sulle pagine della “Revue française” sotto il titolo *Le public moderne et la photographie*. A Baudelaire la fotografia doveva proprio creare qualche disturbo. Basta scorrere il suo violentissimo testo per rendersi conto di quale disappunto gli procurasse la “nuova tecnica”. Più della fotografia in senso stretto, Baudelaire ne soffriva la mercificazione.

Il pubblico moderno e la fotografia

[...] In questi nostri tempi tristi, è sorta una nuova industria che ha contribuito non poco a rafforzare la stupidità nella propria fede e a distruggere quanto poteva restare di divino nello spirito francese. Va da sé che questa folla idolatra esigeva un ideale degno di sé e conforme alla propria natura. Nella pittura e nella scultura, il *Credo* attuale della società altolocata, soprattutto in Francia (e non credo che nessuno vorrà sostenere il contrario), è il seguente: “Credo nella natura e non credo che nella natura (e vi sono buoni motivi per questo). Credo che l'arte sia e non possa essere se non la riproduzione fedele della natura (una setta timida ed eretica pretende che siano scartati gli oggetti di natura ripugnante, quali un vaso da notte o uno scheletro). Perciò l'industria che ci desse un risultato identico alla natura sarebbe l'arte assoluta”. Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia. E allora la folla disse a se stessa “Giacché la fotografia dà tutte le garanzie desiderabili di esattezza (credono proprio questo, gli stolti!), l'arte è la fotografia”. Da allora, la società immonda si riversò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra. Una frenesia, uno straordinario fanatismo si impossessò di tutti questi nuovi adoratori del sole. E si manifestarono strane abominazioni. Associando e raggruppando gaglioffi e gaglioffe, agghindati come i macellai e le lavandaie a carnevale, pregando questi *eroi* di voler prolungare per il tempo richiesto dall'operazione, la loro maschera di circostanza, ci si illuse di riprodurre le scene, tragiche o piacevoli, della storia antica. Qualche scrittore democratico non ha potuto non vedere in questo il mezzo di diffondere, a buon mercato, nel popolo il disgusto della storia e della pittura, commettendo così un doppio sacrilegio e offendendo a un tempo la divina pittura e l'arte sublime dell'attore. E qualche tempo dopo, migliaia di occhi avidi si chinavano sui fori dello stereoscopio come sui lucernari dell'infinito. L'amore

dell'osceno, che è tanto vivo nel cuore naturale dell'uomo quanto l'amore di sé, non si lasciò sfuggire una così splendida occasione per saziarsi. Ne si dica che solo i ragazzi che uscivano di scuola provassero piacere a trovate del genere, perché tutti ne restarono infatuati. Ho sentito una bella donna, una signora del bel mondo e non del mio, rispondere a chi le nascondeva con discrezione simili immagini, preoccupato del pudore femminile: "Continui, niente è troppo forte per me". Giuro che l'ho sentito coi miei orecchi; ma chi mi crederà? "Capite, che sono gran dame!" afferma Alexandre Dumas. "Ma ce ne sono anche di più grandi!" rincalza Cazotte.

Siccome l'industria fotografica era il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri per portare a piena esecuzione i loro studi, questa infatuazione collettiva aveva non soltanto il carattere dell'accecamento e dell'imbecillità, ma anche il sapore di una vendetta. Che un così stupido complotto, in cui, come in tutti gli intrighi, si trovano insieme i malvagi e i gonzi, possa riuscire in modo perfetto, è cosa che non credo, o perlomeno non voglio crederlo, ma sono convinto che i progressi distortamente applicati della fotografia abbiano contribuito non poco, al pari del resto di ogni progresso unicamente materiale, all'impoverimento del genio artistico francese, già così raro. La Fautuità moderna potrà pure urlare, eruttare tutti i borborigmi del suo rotondo corpaccio, vomitare tutti i sofismi indigesti di cui una filosofia recente l'ha ingozzata a bocca piena stracolma, ma salta all'occhio che, facendo irruzione nell'arte, l'industria ne diviene la nemica più mortale, e che la confusione delle funzioni impedisce che nessuna di esse sia correttamente attuata. Poesia e progresso sono due esseri ambiziosi che si odiano di un odio istintivo, e, allorché s'incontrano sulla stessa strada, bisogna che l'uno si sottometta all'altro. Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancilla piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno ne creato ne sostituito la letteratura. Che la fotografia arricchisca rapidamente l'album del viaggiatore e restituisca ai suoi occhi la precisione che può far difetto alla sua memoria, che adorni la biblioteca del naturalista, e ingrandisca gli animali microscopici, rafforzando addirittura con altre notizie le ipotesi dell'astronomo; che essa sia infine il segretario e il taccuino di chiunque abbia bisogno nella propria professione di un'assoluta esattezza materiale, tutto questo non dà luogo a discussione. Che salvi dall'oblio le rovine cadenti, i libri, le stampe e i manoscritti che il tempo divora, le cose preziose di cui va scomparendo la forma e che richiedono un posto negli archivi della nostra memoria, questo le merita gratitudine e lode. Ma se le è concesso di sconfinare nella sfera dell'impalpabile e dell'immaginario, in tutto quello che vale soltanto perché l'uomo vi infonde qualcosa della propria anima, allora siamo perduti! [...]

In realtà il grande Charles più che con la fotografia tout-court ce l'aveva con il mondo, con le mezze calze che avevano esaltato la

fotografia come l'invenzione che sarebbe stata capace di soppiantare ogni altra forma d'arte, considerandola come un irraggiungibile vertice nel momento in cui "imitava" perfettamente il vero. Baudelaire provava un sordo risentimento per la generalità amorfa dei benpensanti che, in ogni epoca, ovviamente e soprattutto nella sua, davanti alla riproduzione finto-vera del loro mondo hanno l'impudica certezza di quanto percepiscono. Gente sicura, con la verità sempre a portata di mano. La fotografia sembrava perciò essere un rassicurante veicolo per aumentare ancora di più le certezze e conferire garanzie a una classe che guardava alla nuova invenzione come conferma della propria realtà. Faceva vedere ciò che era. Il dubbio della sua verosimiglianza non poteva appartenere al diffuso modo di pensare dei cittadini del Secondo Impero.

Infatti, non a caso, Baudelaire si accanisce, per censurarle, con «tutte quelle garanzie d'esattezza [della fotografia] che si possano desiderare (credono questo, gli insensati!)». Il suo non era tuttavia un combattimento per un'estetica, piuttosto una critica serrata della società. Dal punto di vista formale, inoltre, riteneva la fotografia un mezzo sussidiario.

Sono convinto – aggiungeva – che i progressi male applicati alla fotografia hanno molto contribuito, come del resto tutti i progressi materiali, all'impoverimento del genio artistico francese per suo conto così raro... Bisogna dunque che la fotografia torni all'autentico suo dovere, che è d'essere l'ancella, un'ancella umilissima, come la stampa e la stenografia, che non hanno né creato né sostituito la letteratura.

Prima di procedere è tuttavia necessaria una digressione e fare un passo indietro, nel tempo. Tornare al 1855, quattro anni prima del famigerato Salon del 1859 che aveva esposto, viste da Baudelaire, fotografie di "pittorialismo", come verranno definite più tardi le immagini "artistiche" montate davanti all'obiettivo, scenette da teatrino di parrocchia che pretenderebbero evocare composizioni artistiche, con travestimenti e pose studiate; quel Salon che aveva anche suscitato pruriginosamente le parti più insondabili dei parigini benpensanti che, tuffati gli occhi dentro ai visori stereoscopici, avevano potuto scoprirvi i segreti più segreti delle nudità femminili.

«Mostrate pure; non c'è nulla di troppo forte per me.» Baudelaire riferisce d'aver inteso questa frase da una signora, evidentemente molto à la page, di fronte al rossore di qualche borghese

che aveva appena levato il suo voyeristico sguardo da una di quelle peccaminose cassette dove, oltre tutto, il nudo era anche a “tre dimensioni”.

Si deve tornare appunto al 1855, o al 1856 – sulla data gli storici si accapigliano ancora – quando Charles Baudelaire varcò la soglia dell’atelier di Nadar in rue Saint-Lazare e dove il solerte amico fotografo, ormai già celebre per la perizia e l’ostinazione con cui “collezionava” i ritratti delle celebrità del tempo, lo spinse davanti alla sua camera per scattare due dei più famosi ritratti fotografici di Baudelaire. Il tempo è quello in cui Baudelaire sta scrivendo i versi che sarebbero usciti il 25 giugno 1857, presso Poulet-Massis, sotto il titolo *Les fleurs du mal*. Con quel titolo, proprio nel suo numero del 1° giugno 1855, “La Revue des Deux Mondes” aveva “anticipato” dodici poesie. Al di là della grande e rivoluzionaria avventura di questa fondamentale opera che aprì alla poesia moderna, nell’intreccio di quei versi scritti da Baudelaire nel momento della sua più accesa avversione per la fotografia, è bene ricordare un frammento tratto da un testo di Paul Valéry che sentì nei *Fleurs du mal* «Incanto, sensualità astratta e potente». Definizione non certo estranea anche al mistero che sta nell’intimo dei ritratti che Nadar fece a Baudelaire, proprio nel periodo di maggiore creatività dei *Fleurs du mal*. Nell’illusione di chi guarda oggi quei ritratti l’impressione di Valéry alla lettura dei versi, potrebbe diventare la naturale didascalia del volto di Baudelaire davanti all’obiettivo. Occhi che guardano con distacco, intensamente perduti da un aldilà insondabile, un mondo al quale Baudelaire non vuole appartenere:

Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!

Dans le caveaux d’insondable tristesse
Ou le destin m’ à relegué...

Che cosa aveva convinto il disgustato Charles a sottoporsi all’attenzione “meccanica” dell’amico? Forse semplicemente partecipare al gioco di Nadar che stava edificando, con i suoi ritratti, il Pantheon della cultura francese. Insomma la documentazione dell’aspetto dei suoi contemporanei che, in vario modo, stavano illustrando le arti, la letteratura e la musica.

Nadar, oltre tutto, soccorreva abbastanza sovente Baudelaire



Nadar, *Charles Baudelaire*, 1854 (?).



Nadar, *Charles Baudelaire*, 1855.

che versava nell'eterna mancanza di denaro. La loro fu una lunga e affettuosa amicizia fatta di incontri, di lettere e di prestiti.

Domenica, 18 settembre 1853. Mio caro Nadar, *procura, procura* di far in modo di trovarmi per domani, quando verrò a trovarti nella tua nuova vita [la vita di fotografo appena iniziata] per parlarti di miserabili difficoltà. La verità è che se tu potessi, non aiutarmi *rotondamente*, – non credo che tu lo possa, – ma in piccola proporzione – tu faresti veramente un'azione brillante. Ah! *Rotondamente* sarebbe troppo bello: ma perché tu non ti preoccupi, ricordati di quel che vuol dire avere da trovare delle grosse somme – e non aver di che cercarle. – Ignoro se tu dimori sempre nello stesso luogo, in ogni caso metto il vecchio indirizzo. Te ne supplico, non serbarmi rancore se capito male. Ch. Baudelaire

Nadar eseguì cinque ritratti di Baudelaire. Due tradizionalmente attribuiti come esecuzione al 1855, per quanto gli esegeti ne anticiperebbero uno al 1854, ma ciò non ha troppa importanza. Il terzo è del 1860; gli altri due del 1862, eseguiti nella stessa occasione. Queste ultime fotografie purtroppo non effondono l'*aura* delle prime due. Mancano dell'incanto, non emanano sensualità astratta e potente. Certamente non era venuta meno la perizia di Nadar: affiora piuttosto il sospetto, esaminandoli, che sia invece mancata la predisposizione del soggetto, "uscito" dal clima creativo entro



Nadar, *Ritratto della madre*.

cui viveva durante il periodo di composizione della poesie dei *Fleurs du mal*. Nei due primi ritratti Baudelaire non è il “soggetto” autore degli straordinari versi, è egli stesso la trasfigurazione di “quei versi”.

Tra i numerosi ritratti della società del suo tempo eseguiti da Nadar, se si esclude quello della madre, Thérèse Tournachon Maillet – forse uno dei più belli della storia della fotografia – quelli raffiguranti Baudelaire non sono pose fotografiche: essi riescono ad affondare talmente nell’animo del poeta che si stenta a credere che Baudelaire non vi abbia messo qualcosa di suo, preso parte “allo scatto” con predisposizione fotogenica, quella specie di atteggiamento interiore del soggetto che apre tutto se stesso all’indizionata e spietata indagine dell’obiettivo. In queste immagini Baudelaire ha dato se medesimo alla macchina fotografica, facendosi sorprendere con i sensi alti e il “cuore messo a nudo”. Quella di sottoporsi al mistero della camera, non deve essere stata soltanto una disposizione riconoscente d’amicizia nei confronti di Nadar. Baudelaire, nella sua furia antifotografica, doveva lasciare anche un “segno”, una autobiografia psicologica attraversando con la propria immagine il sistema che disistimava. In realtà, pur disprezzando la camera, relegandola a strumento sussidiario dell’espressione artistica, nell’artisticità di sé, volle dimostrare, forse

inconsapevolmente, che la letterarizzazione di ogni mezzo, anche il più volgare, dipende dalla predisposizione di chi vi si accosta. Lo sciupio e il gran numero di fotografie che venivano prodotte come un morbo, come una moda irrefrenabile, erano la feccia dell'arte fotografica. Le sue, consapevole e sublime aristocratico della poesia, dovevano avere forma letteraria e non essere una qualsiasi riproduzione del suo aspetto. La fotografia che ritrae Baudelaire si avvicina a una verticistica affermazione di narcisismo tecnico. E questo disgusto per il mondo della sicurezza volgare lo dichiara proprio in una lettera a Nadar, con un'ulteriore richiesta di aiuto economico. Ma non poteva che essere un principe, anche senza un soldo in tasca.

Honfleur, 14 maggio 1859. Mio buon Nadar, sono come un'anima in pena. Ho avuto la sbadataggine di lasciar partire per un piccolo viaggio mia madre senza chiederle del danaro e sono qui solo, senza che mi manchi né la carne né il pane, ma assolutamente senza un soldo, ed esposto a una serie di inconvenienti derivanti da questo flagello. Ho pensato che se ciò non ti disturbasse assolutamente, tu avresti la carità di mandarmi (immediatamente, ohimè) un vaglia postale di 20 fr., che ti restituirò al primo del mese, se tu consenti di non ridere troppo a questa promessa... Qui c'è un caffè che, straordinaria cosa, riceve il tuo giornale [*"Le Journal pour rire"*] di modo che ho il piacere di vedere sfilare davanti ai miei occhi le follie, le ingiustizie, le carezze agli imbecilli, e infine tutte le bizzarrie che compongono la natura eccezionale di Nadar. Di recente, ti è successo, prendendo in giro chi ha o ha avuto la passione dei gatti, di confondere Poe con Hoffmann. Sappi che non c'è un *gatto* in Poe, salvo uno al quale hanno tolto un occhio e che impiccano, e il cui successore, anch'esso guercio, serve a scoprire un delitto [*Le chat noir*]... Tu mi renderesti perfettamente felice se potessi trovarmi, fra le tue numerose relazioni, delle informazioni biografiche su Alfred Rethel, l'autore della *Danza dei morti nel 1848* e della *Buona morte*... Ho bisogno di dirti che di tutte queste raccomandazioni [Baudelaire chiedeva a Nadar, fra l'altro, di fotografargli un ritratto della duchessa d'Alba attribuito a Goya e allora sul mercato artistico parigino] la più urgente è quella relativa al vaglia? Te ne supplico, caro amico, non scrivere delle frasi scherzose, secondo il tuo vecchio modo, sulla busta della tua lettera. Sono tutto tuo e perdonami di disturbarti nel tuo spaventoso tran tran. Ch. Baudelaire

L'appello di Baudelaire non restò inascoltato. Lo prova la successiva lettera sempre da Honfleur del 16 maggio 1859.

Mio caro amico, poiché tu sei di quelli che non si seccano delle lunghe lettere, avrai ciò che ti meriti, perché ho due ore di tempo libero davanti a me. Prima di tutto, ti ringrazio, non soltanto dei venti franchi, ma per una frase eccellente

e incantevole della tua lettera. Ecco una vera e solida dichiarazione di amicizia. Sono poco avvezzo alle tenerezze. In quanto ai complimenti che mi fai, la mia vanità ne approfitta per farti leggere alcuni pezzi che senza dubbio tu non hai letto, e che, con qualche altro inedito, ringiovaniranno, lo spero, il mio libro infamato [*Les Fleurs du Mal*]... Per tutti i tuoi dispiaceri personali, amico mio, rassegnazione, rassegnazione. Quando verrò da te, ti parlerò dei miei, che si accumulano, e ti farò pietà. Credo sinceramente che salvo un piccolo numero di giovani intelligenti (ricchi e senza famiglia!) che non sanno cosa fare della loro fortuna, la vita debba essere un perpetuo dolore. Il tuo C.B.

Gaspar-Félix Tournachon, detto Nadar, un *nom del plume* scelto a partire nel 1841 per firmare articoli di varia umanità pubblicati su quella nuvola di periodici stampati a Parigi all'ombra di Napoleone III, era nato nel 1820; praticamente coetaneo di Baudelaire che era del 1821.

Conosce il poeta in mezzo a quella strepitosa giostra di talenti che affolla i boulevard e i ritrovi della capitale francese. Sembra che gli originali e i capaci si siano dati tutti appuntamento negli stessi anni e nello stesso luogo. Inutile farne l'inventario anche se qualcuno può essere ricordato: George Sand, Théophile Gautier, i due Dumas, Sainte-Beuve, i Goncourt, Maxime Du Camp, Delacroix, Gavarni, il bafrone Taylor, Marceline Desbordes-Valmore, Offenbach, Berlioz e tutta una gremita comitiva di prim'attori, caratteri e comparse, senza contare gli intimissimi, i fedeli che resteranno confidenzialmente legati a Nadar, frequentatori assidui di casa sua, al 113 di rue Saint-Lazare; e che amano ritrovarsi nei locali pubblici che l'onda vagolante della moda fa scegliere di volta in volta secondo il capriccio: da Musard, da Mabilille o da Valentino: qui ogni giorno Nadar dà spettacolo giocando alla trottola olandese. Chez Tartoni è un caffè dove, sul fare della sera, è facile sorprendere Nadar, sempre scarmigliato, in serrate e paradossali contese esistenziali con Nestor Roqueplan, mentre sostiene che la malafede è l'anima della discussione.

Il mondo parigino di Nadar è talmente affollato che si stenta a sbrogliarne le fisionomie nelle tavole che disegna e pubblica sul "Journal pour rire": sono i Panthéon Nadar che riuniscono in un "serpentone professionale" un autentico e caricaturale ritratto di famiglia con uomini di lettere, pittori, scultori, musicisti.

La propria esperienza di disegnatore sarà lo stesso Nadar a raccontarla in una sorta di autobiografia pasticciata che intitolò *Quand j'étais photographe*.

Quando ci venne in mente l'idea di quel Panthéon Nadar che doveva contenere in una serie di quattro fogli di giornale mille ritratti – letterati, autori teatrali, pittori e scultori, musicisti – e che si sgonfiò non appena apparso il primo numero, l'importanza dell'impresa ci diede motivo di riflettere. E ce n'era ben donde. A dire il vero la prima grossa difficoltà era stata risolta. Nulla infatti ci era più facile del far venire i nostri modelli in quella casa di cui ciascuno di essi conosceva la strada. Per un particolare stato di grazia io ero in rapporti amichevoli – di intimità o di benevolenza – con tutti gli uomini illustri dell'epoca. Rimaneva da eseguire il lavoro; quello era l'*bic*: trasfigurare in "comicalities" quelle centinaia di volti diversi, conservando a ognuno l'imponderabile somiglianza fisica dei tratti, il portamento personale e il carattere, ossia la somiglianza morale e intellettuale. Sottolineare, per esempio, nel volto così simpatico di Dumas padre, il più popolare fra tutti allora, i tratti della razza esotica e forzare l'analogia scimmiesca di un profilo che sembrava dar subito ragione a Darwin, accentuando soprattutto la nota dominante nel "carattere" del personaggio, e cioè la estrema, infinita bontà, schiacciare il naso troppo fino nel modello, allargare le sue narici delicatamente incise, rendere più obliquo il benevolo sorriso delle palpebre, esagerare, secondo i modi della Mesopotamia, quel labbro carnoso sempre proteso in avanti nell'atto del bacio, esasperare la potenza di quella nuca da proconsole, senza trascurare di rendere più crespata, a fiocchi, quella che Jules Janin definiva la sua "zazzera"; senza dimenticare – ultimo particolare – di ridurre anche più il padiglione delle microscopiche orecchie. Ma se è possibile incontrare di quelli per i quali, come si dice, tutto va liscio, avendo la natura già sistemato ogni cosa per facilitare il nostro compito e lavorare al posto nostro tanto che non si sa più se il modello è il ritratto o il ritratto è il modello – come, per esempio, nel caso di Champfleury – quanto meno agevole è invece conservare un barlume di somiglianza alterando l'orientale bellezza e la serenità olimpica di un Theo! Non c'è poi, in questo lavoro, qualcosa da assimilare all'empietà, e di cui fu permesso, tutt'al più, all'irriverenza di uno Scarron o di un Offenbach di fare a meno? E ce n'è ancora tanti altri con i quali qualunque impertinenza non basterà mai. In che modo, la maldestra matita, questa zoticona, potrà mai tradurre nel più volgare linguaggio, la delicatezza e la squisita finezza di un Grandville? E come ricavare infine l'individualità così personale e la stranezza così ingenuamente e perfettamente sincera di quell'alambiccato Baudelaire, nato davvero nel paese dell'Ippogrifo e della Chimera? La fotografia appena nata offriva quanto meno alla mia impotenza la risorsa di non stancare troppo a lungo la buona volontà dei miei modelli e insieme aprirmi strade fino allora insospettate...

Nadar è istintivamente il press-agent degli artisti del suo tempo, e contribuisce a creare l'immagine della società parigina della seconda metà dell'Ottocento, trasformandola, agli occhi del mondo, in un autentico fenomeno, un anticipato mass-media. Nel medesimo periodo in cui pubblicava il Panthéon, Nadar ebbe con il fratello Adrien, pittore che lo aiutava nell'impresa, una dura con-

tesa, dai risvolti giudiziari, trascinatasi per anni. Nadar guardava – come lui stesso racconta – con interesse alla fotografia. Aveva indotto il fratello a prendere lezioni di tecnica da un eminentissimo maestro, Gustave Le Gray, uno dei grandi fotografi francesi del tempo. Sembra che i due fratelli avessero pensato di aprire un atelier fotografico in società. Adrien, per impegnarsi voleva “garanzia assoluta del concorso” da parte del fratello maggiore. Tuttavia, non appena insediato in boulevard des Italiens, non lontano dallo studio di Le Gray, il baldo giovanotto pittore-fotografo, esaltato dalla soddisfazione e dalle speranze di una sistemazione nuova e originale, secondo tradizione, fece fuori il fratello che lo aveva spinto all’arte. Così Nadar, ormai convinto a perseguire la “carriera” di fotografo, si ingegnò a sua volta a prendere lezioni da Camille d’Arnaud che, abbandonata la direzione dell’“Artiste”, collaborava con Auguste Adolphe Bertsch, uno dei pionieri e padri nobili della fotografia.

In quei tempi, quando i lavori, resi oggi così facili, erano tanto complicati e difficili – rievoca Nadar nella sua autobiografia fotografica – con quanta affettuosa pazienza, mai stanco, quell’essere straordinario [d’Arnaud] s’impegnò a educare quell’animale restio ch’ero io, disattento, con la mente altrove e l’occhio dietro a farfalle, insopportabilmente impaziente di vedere la fine prima dell’inizio! Per quante e quante ore mattutine, con implacabile e metodica volontà, egli si ostinò a farmi prendere fra il pollice e l’indice – fino a trenta volte di seguito – secondo il rito, la lastra, prima di permettermi di lanciarmi sopra di getto lo strato di collodio, come si praticava in quegli anni eroici! Ma solo così si formano le buone dita, e sono anzitutto le buone dita che costruiscono le buone case. Ed è a questo risultato che, facendo del mio meglio, mi sono sforzato di arrivare, conservando un commosso ricordo per il mio caro maestro, che se n’è andato prima di me...

Così tra il 1853 e il gennaio 1854, al 113 di rue Saint-Lazare, adattando la propria abitazione, aprì uno studio di fotografo professionale, inducendo Baudelaire a pensare quanto avrebbe dichiarato nell’articolo *Le Public moderne et la Photographie*: «è il rifugio di tutti i pittori mancati». Agli occhi di Baudelaire Nadar iniziava una nuova vita, come gli scrisse nella già ricordata lettera del 18 dicembre 1853.

Un uomo come Nadar che non sempre si era dichiarato entusiasta dell’invenzione della fotografia e che al fondo si sentiva d’aver tradito la sua vocazione artistica e che quasi costretto dagli eventi aveva dovuto occuparsene direttamente, soltanto quattro anni dopo, nel 1857 stilava la propria *Professione di fede*:

La fotografia è una scoperta meravigliosa, una scienza che avvince le intelligenze più elette, un'arte che aguzza gli spiriti più sagaci – e la cui applicazione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli. Quest'arte prodigiosa che di nulla fa qualcosa, quest'invenzione straordinaria dopo la quale tutto è credibile, questo problema impossibile che gli scienziati hanno già risolto da una ventina d'anni ma al quale stanno ancora cercando di dare un nome, questa Fotografia che, con l'Elettricità applicata e il Cloroformio, fa del nostro secolo XIX il più grande di tutti i secoli – questa fotografia sovrannaturale è esercitata ogni giorno, in ogni casa, dal primo venuto e anche dall'ultimo, giacché ha dato convegno a tutti i falliti di tutte le carriere. A ogni passo potete veder fotografare un pittore che non ha mai dipinto, un tenore senza scritture; e, lo dico sul serio, del vostro cocchiere come del vostro portinaio m'impegno a fare in una sola lezione altri due operatori fotografici. La teoria fotografica s'impara in un'ora; le prime nozioni pratiche, in un giorno.

Ecco ciò che s'impara... così facilmente che ho l'onore di esporvelo – ciò che fa sì che tutti, senza nessuna eccezione, possano aspirare dall'oggi al domani a dirsi fotografi, senza temerità.

...Quello che non s'impara... è il senso della luce... è la valutazione artistica degli effetti prodotti dalle luci diverse e combinate – è l'applicazione di questi o quegli effetti a seconda del tipo delle fisionomie che tu artista devi riprodurre.

...Quello che s'impara ancora meno, è l'intelligenza morale del tuo soggetto – è quell'intuizione che ti mette in comunione col modello, te lo fa giudicare, ti guida verso le sue abitudini, le sue idee, il suo carattere, e ti permette di ottenere, non già, banalmente e a caso, una riproduzione plastica qualsiasi, alla portata dell'ultimo inserviente di laboratorio, bensì la somiglianza più familiare e più favorevole, la somiglianza intima. È il lato psicologico della fotografia, la parola non mi sembra troppo ambiziosa.

Quello che neppure s'impara, è la probità nel lavoro, è, in un genere così delicato come il ritratto, lo zelo, la ricerca, il lavoro infaticabile per la conquista continua, accanita del meglio; è, in una parola, l'onestà commerciale che oso dire di avere ereditato da nostro padre, base certa, sicura, irrefragabile di successo in ogni impresa industriale: onestà, valore primo del nome che è di per sé garanzia del lavoro fatto e del lavoro da fare; – onestà, sostanzialmente abile d'altronde, che non lavora per l'oggi ma in vista del domani, e che, nonostante tutte le difficoltà dell'inizio e le confusioni delle rivalità, trova infallibile ricompensa nel successo.

Ecco, per fotografo s'intende colui che si limita ad applicare le scoperte dei nostri predecessori senza preoccuparsi di perfezionare, chimicamente o fisicamente, i procedimenti – sono queste le qualità che sole possono conferire qualche amor proprio ai risultati di operazioni che la loro semplicità elementare mette alla portata di tutti: ecco ciò che conferisce vero valore alle opere fotografiche, ciò che le differenzia, e che consacra per ciascuno il diritto di rivendicare le proprie opere e di non permettere a nessuno di usurpare il nome che le firma.

Questo testo, così appassionato, fu presentato da Nadar alla Prima Sezione della Corte imperiale di Parigi nella causa contro il fratello Adrien per rivendicare la proprietà esclusiva dello pseudonimo Nadar.

Al contrario di tutta la banda dei nouveaux photographes che trasformeranno i propri studi in serragli di paccottiglia e bric-à-brac per servire ad ambientare «gaglioffi e gaglioffe agghindati come i beccai e le lavandaie di carnevale» davanti a fondali orienteggianti, a foreste di kenzie e mobiletti del più improbabile artigianato ovvero nuova produzione industriale, Nadar impegna un vero e proprio combattimento con la persona che sta fotografando. Evita ogni ambientazione. La “vittima”, davanti alla feroce impassibilità dell’obiettivo, non può fare altro che mostrare l’anima. Nadar evita e condanna ogni forma di ritocco. Le rughe e i segni del tempo che attraversano il volto dei suoi soggetti devono restare tali, nessun pietoso ringiovanimento. Tutto naturalmente per evitare il detestabile pittorialismo fotografico delle belle statuine candite nelle più improbabili scenette. Non vuole luci strane. Il fotografo di Saint-Lazare potrebbe essere paragonato a un entomologo che stecchisca le prede con impietosa cattiveria. Tutto questo avrebbe dovuto piacere a Baudelaire, che a proposito del dagherrotipo e del suo *charme* lo aveva definito crudele e sorprendente.

In tanta dichiarata e devota amicizia il rapporto tra i due non era di assoluta consonanza, anche se a contraddire quest’affermazione vi sarebbe la generosa disponibilità di Nadar nei confronti del poeta e la stima che questi gli dichiarò pubblicamente, nel 1860, dedicandogli uno dei sonetti più oscuri della sezione *La Mort*, accolto nella seconda edizione dei *Fleurs du Mal*. Il sonetto è il CXXV ed è intitolato *Le rêve d'un curieux*.

Piace anche a te l'aroma del dolore,
dicono anche di te: « Che uomo singolare! »
– Ero sul punto di morire. Nel cuore appassionato
c'era, desiderio più orrore, un male strano:

era angoscia, era viva speranza; né volevo sottrarmi.
Più la fatale clessidra si vuotava e più acre,
più deliziosa era la mia tortura;
si scollava dal mondo la mia anima.
Avido come un fanciullo ero in attesa
dello spettacolo, odiando del sipario la remora...
Gelida, tutt'a un tratto, la verità m'appare:

senza scosse ero morto, e la tremenda aurora
 m'avvolgeva. -- Nient'altro? È mai possibile?
 S'era alzato il sipario, e io aspettavo ancora.

Nadar accolse l'omaggio con molta perplessità. Fu lo stesso Baudelaire a riferirlo in una lettera del 13 marzo 1860 ad Auguste Poulet-Malassis: «Ieri sera ho dato a Nadar questo sonetto ed egli mi ha detto di non capirci niente, ma che ciò dipendeva sicuramente dalla scrittura e che i caratteri a stampa lo avrebbero reso più chiaro». Strana reazione. Nadar non aveva colto il quid che stava sospeso sopra a quei versi che, con l'illusione di chi si è intricato nel mondo della fotografia, potrebbero anche leggersi come la rievocazione del momento in cui Baudelaire si era posto come soggetto davanti alla camera dell'amico. Nel sonetto è adombrato Nadar? Se Baudelaire glielo dedicò, un'affinità, una scintilla in qualche modo doveva pur esservi. Intanto in quel "Che uomo singolare" (sei anche tu). Una risposta si potrebbe trovare in un "ritratto improprio" di Nadar che Baudelaire schizzò in *Mon cœur mis à nu*, definendo l'amico fotografo un "uomo singolare".

«Nadar è la più stupefacente espressione di vitalità. Adrien mi diceva che suo fratello Felix aveva tutte le viscere al doppio. Sono stato invidioso di lui nel vederlo riuscire così bene in tutto ciò che non è astrazione.» Dunque un Nadar concreto. Un fotografo i cui sublimi ritratti, che risultano astrazioni dell'animo di chi si sottoponeva al suo obiettivo, non erano il risultato del talento di Nadar ma espressione della sovrana casualità della camera. Il fotografo, dichiarando l'enigmatica oscurità dei versi, colta "la metafora" aveva voluto esorcizzare il messaggio, che l'illusione fa leggere come un rapporto tra i due nell'attimo della fotografia, oppure non aveva capito la sublime allusione? Certo, a questo punto, e al corrente delle luci e delle ombre di un'amicizia è possibile che il "sogno di un curioso" fosse proprio quello di Baudelaire: sottoporsi all'occhio indagatore della macchina fotografica. Ma, in quell'attimo, "ero sul punto di morire" perché preso da un'angoscia, da uno strano male. Davanti all'obiettivo non si è mai sicuri e spesso sottentra una specie di fumoso e impercettibile panico. Baudelaire non intendeva sottrarsi alla prova. Voleva però capire perché nell'istante in cui percepiva il tempo della posa, cadenzato dalla clessidra, sentiva la propria anima "scollarsi" da sé ed entrare a far parte di una diversa dimensione. Questo deve aver pensato il poeta mentre Nadar armeggiava con le sue lastre. Baudelaire era troppo curioso, "avido come un bambino", e voleva andare fino in fon-

do, scoprire il meccanismo perverso della sua duplicazione, il suo doppio gelido, rifratto su un pezzo di carta. Era la contemplazione di se stesso come un altro. Come se potesse vedersi cadavere. Pensando in questi termini, si sarebbe indotti a conferire alla fotografia una valenza catalogabile tra le arti funebri. Come ci si presenta alla morte, risistemati di tutto punto, così ci si espone al "pericolo" dell'obiettivo. Tutto si era comunque giocato nella testa di Baudelaire che, evidentemente, immaginava il trovarsi davanti a un obiettivo come un grande rovesciamento dei rapporti. Si trattava di un'illusione perché nella realtà non era successo niente. Nella sostanza Baudelaire si era soltanto lasciato fotografare.

Quando Baudelaire scrisse e pubblicò *Le Public moderne et la Photographie* se l'era presa con il consumismo fotografico per l'uso smodato che si faceva della duplicazione della persona e soprattutto per la pretesa, da parte ormai di molti, di voler considerare la fotografia come uno dei vertici dell'arte. È possibile che il testo dell'invettiva di Baudelaire nascondesse altro, non confessato perché ancora non percepito. Che il poeta vedesse cioè la fotografia come un arcano connesso allo scandalo della morte, una morte esibita per mezzo del passaggio attraverso l'obiettivo; e il "negativo" della lastra l'esatto controtipo rovesciato della persona-soggetto. La fotografia quindi come altro da sé, un anticipo di pietrificazione universale. E perciò ne avesse paura. La stessa angoscia che gelidamente manifesta il suo soffio nei versi del sonetto dedicato a Nadar.

Per convincere il poeta a sottoporsi all'attenzione della sua camera quali argomenti avrà usato Nadar? Con l'irruenza torrenziale delle sue argomentazioni naturalmente, che nella pratica della fotografia – secondo lui – aspiravano a consegnare alla posterità la speculare esattezza di una persona. Nadar voleva realizzare il ritratto come arte della persona. Per questo dava assoluta priorità allo sguardo e alle mani. Insistette per fare uno studio fotografico sulle mani di un banchiere. Voleva capire quale aspetto antropologico avessero assunto dopo aver a lungo maneggiato danari. Azzardato ammettere che volesse esprimere l'essenza antropologica di un poeta ritraendo Baudelaire.

Nel 1860 la sede dell'atelier di Saint-Laraze non era più sufficiente a contenere il successo dell'esuberante fotografo che si è intanto dedicato a invenzioni tecniche e sorprendenti viaggi in mongolfiera su Parigi, fotografando la capitale dal cielo. Si trasferì al numero 35 di boulevard des Capucines, in un edificio da tempo consa-



Nadar, *Marceline Desbordes-Valmore*, 1857.



Nadar, *Victor Hugo*, 1883 ca.



Nadar, *Gérard de Nerval*, 1853-55.



Nadar, *George Sand*, 1864.

crato ai fasti della fotografia: dal 1848 Le Gray e i Bisson ne avevano occupato i diversi piani.

Walter Benjamin annotava nel suo brogliaccio diventato poi *Parigi, capitale del XIX secolo*:

I fratelli Bisson il 29 dicembre 1856, in occasione di un ricevimento nel loro atelier fotografico – ricevimento che coincideva, come affermano essi stessi, con l'undicesimo anniversario dell'inaugurazione del loro istituto – pubblicarono su un volantino la poesia *Souvenir de la visite de LL.MM. l'Empereur et l'Impératrice aux magasins de MM. Bisson frères*. Il volantino consta di quattro pagine. Le prime due contengono la poesia *La Photographie*. Entrambi i testi sono alquanto balordi.

A Le Gray era subentrato Alophe al quale Nadar aveva dato le prime lezioni di tecnica fotografica; i Bisson, che avevano trasformato il loro atelier in uno splendido punto di ritrovo mondano, ove convenivano le celebrità del momento, erano stati costretti a sloggiare, offuscati dalla fama crescente di André Adolphe Eugène Disdéri, l'inventore della *carte de visite* e autentico industriale della fotografia. La fortuna dell'intraprendente Disdéri era dovuta alla celerità di esecuzione e alla veloce commercializzazione del suo prodotto, qualità "garantite" anche dell'imperatore Napoleone III che si era recato di persona nel suo studio di Disdéri per essere fotografato. Episodio tanto significativo da attrarre anche l'attenzione di Walter Benjamin: «Napoleone III, passando nel Boulevard davanti alla casa di Disdéri, ferma il reggimento di cui è a capo, entra e si fa fotografare».

Dal 1860 una gigantesca insegna riprodotte la firma di Nadar sul frontone dell'edificio è la conclamazione palese del successo. Curioso è ricordare come l'insegna fosse disegnata e realizzata da Antoine Lumière, a quel tempo oscuro pittore: tra qualche anno riuscirà a fondare le industrie che porteranno il suo nome associato a quello dei figli, con i risultati che tutti conoscono.

Il clima dell'atelier Nadar è assai mondano. Un fotografo di Nancy, Louis Thiriot, già allievo di Nadar, rievocherà quel mondo su "L'Est républicain" del 24 marzo 1910.

Mentre Disdéri, in boulevard des Italiens, era il fotografo ufficiale, in boulevard des Capucines, Nadar era il fotografo dell'opposizione. I nemici dell'Impero erano assidui di casa sua, e così pure tutti i letterati, i pittori, gli artisti. In casa di Nadar c'era sempre corte bandita. Alexandre Dumas vi s'incontrava con Offenbach, Sardou si trovava accanto a Gustave Doré, i membri della Comédie française con Rochefort. Fra una posa e l'altra... si tirava di scherma. Si sentiva sempre un vivace ticchettio d'armi nell'ampio studio. ...Nadar era universale: sapeva tutto, parlava con eguale competenza di teologia, di storia o di matematica. Ho assistito alla famosa serata in cui domandò a Offenbach di suonargli *La Marsigliese*. Offenbach la eseguì, con le finestre spalancate sul

boulevard, ma col suo prodigioso virtuosismo la inforò, la variò in tal modo che la polizia imperiale non poté intervenire.

Tutto quel turbinio di frequentazioni, che tra l'altro portava un fiume di denaro nelle casse di Nadar – le sue fotografie avevano un prezzo assai elevato – era il risultato di una annosa polemica cui Nadar aveva partecipato in prima persona, diventando un punto di riferimento per la difesa delle arti. L'ostinazione della burocrazia artistica imperiale non voleva ammettere la fotografia al Salon des beaux arts, come pretendevano i fotografi. L'ammissione delle fotografie al Salon avrebbe di fatto conferito all'invenzione tecnica dignità d'arte. D'altra parte ancora oggi, benché la fotografia sia entrata nei più prestigiosi musei del mondo e si riconoscano come artisti alcuni fotografi, il dubbio sulla sua vera natura alimenta un retropensiero di ambiguità perché, oggi come allora, lo "spazio fotografico" è ancora un enigma che consente le più varie interpretazioni, nonostante si siano pubblicate biblioteche esegetiche sull'argomento. Ma negli anni cinquanta dell'Ottocento il combattimento dei fotografi si scontrava con la convinta ostilità di quanti consideravano la fotografia prodotto di un mezzo meccanico e come tale, non "vivendo" dell'intervento diretto di una volontà creatrice, se ne deduceva che il suo procedimento mancava totalmente di artisticità.

Nadar lottò per far assegnare alla fotografia un suo ruolo ben preciso. Protestò contro la pigrizia dei membri della Società Fotografica Francese costituita nel 1854 e di cui facevano parte curiosi aristocratici e sublimi dilettanti. Li spronò con una lettera: «Signori, la fotografia è continuamente dimenticata nei programmi delle Esposizioni delle Belle Arti... Sarei ben felice, al proposito, di mettermi a vostra disposizione con le mie collaborazioni sulla stampa... ».

Per dirimere la questione furono nominate due commissioni, una della Società fotografica francese, l'altra da parte della organizzazione del Salon. Nel 1859 si arrivò così al compromesso: la fotografia sarebbe stata accolta ed esposta nel medesimo palazzo del Salon, ma con un ingresso diverso da quello che portava alle sale dei dipinti e delle sculture; e fuori del programma ufficiale, in un ambito più tecnico: nell'esposizione dei prodotti dell'industria. Questo perché i "difensori" dell'arte non si fidavano di accogliere quel "prodotto" avvolto ancora da una nebulosa sfuocata nella quale «operano diversi fotografi, quelli animati da un sentimento artistico – come dichiarò un membro della commissione selezio-

natrice del Salon – e gli altri, i “falsi fratelli” i cui lavori e le mostre selvagge sui marciapiedi dei grandi boulevard disonorano la fotografia e corrompono il gusto del pubblico». Infatti una massa esorbitante di improvvisati ritrattisti commerciali sfruttava in ogni angolo di strada il procedimento fotografico, trovando qualcuno sempre disposto a mettersi in posa davanti all'obiettivo.

In difesa della fotografia come arte intervennero diversi autorevoli personaggi. Tra questi Théophile Gautier, gran frequentatore dell'atelier di Nadar, che pubblicò una lunga dissertazione sulla rivista “L'Artiste”, dove dichiarava: «La fotografia non vuole essere rivale della pittura ma imporre le idee di un'arte fotografica con il suo posto tra le altre espressioni presenti all'Exposition des beaux-arts».

Non vi fu nulla da fare. In effetti la fotografia fu presentata nel 1859, ma ostinatamente separata dalle arti fin allora sancite. Nel 1859 la fotografia non entrava al Salon. Venne dissimulata sotto la forma di una curiosità inducendo i critici a non considerarla come l'evento che si stava prepotentemente imponendo, anche contro la volontà degli ostinati difensori della separazione dei generi espressivi. Con questa scelta veniva elusa l'istanza di un dibattito che era ormai inevitabile. Veniva formulata una scelta di fondo. La fotografia come linguaggio artistico non esisteva e la sua produzione era soltanto un fatto mediatico e tecnico.

Disdéri, il “fotografo di consumo”, a cui non importava nulla dell'artisticità dei suoi prodotti ma voleva “vendere” una somiglianza sfacciata e superficiale, e che per autopromuoversi pubblicò un album di *cartes-de-visite* della famiglia imperiale, divenne il re dei boulevard.

Sembrava che le idee di Baudelaire in rapporto alla fotografia avessero avuto partita vinta. Sappiamo come in realtà la storia è andata a finire. Molti anni dopo – Baudelaire era morto da tempo – Nadar, senza polemizzare con l'antico amico, ritornò sull'argomento puntualizzando ancora una volta il suo punto di vista. Lo fece con un lungo capitolo della sua autobiografia *Quando ero fotografo*.

Viviamo in un'epoca di curiosità esasperata che scava all'interno uomini e cose. In mancanza della storia con la S maiuscola, che non sappiamo più costruire, raccogliamo le briciole di quella spicciola con tale zelo che finiamo per prendere in seria considerazione persino i collezionisti di francobolli. Con più giustificata ragione ci sarà, dunque, un certo interesse, per i ricercatori specifici del passato, di lasciar loro alcune informazioni, sia pure sommarie, sui nostri

operatori dei primordi, operai della prima ora, che avemmo occasione di conoscere o di incontrare soltanto. A colui che, grazie al beneficio poco invidiabile degli anni trascorsi, si trova a essere oggi il decano della fotografia operativa, questo compito spettava di dovere, ed egli lo assolve mentre gli rimane appena appena il tempo. Dunque il dagherrotipo cedeva il passo alla fotografia, non senza aver avuto i suoi momenti di gloria per merito degli ingegneri Chevalier e Lerebours e dell'ottico Richebourg, che non mancava mai di aggiungere alla firma i tre puntini massonici. Pare che a quell'epoca fosse sinonimo di un titolo. La lastra argentata aveva dato vantaggi non minori ad altri operatori: l'eccellente Vaillat e l'ineffabile Legros, uomo pomposo, abbigliato con vestaglie di broccato: essi galvanizzavano gli ultimi bei giorni del Palais-Royal.

Il dagherrotipo era però giunto alla sua fine con l'avvento della fotografia e, come si diceva allora, "questa uccideva quello". Nel movimento di questo primo periodo fotografico e all'avanguardia del plotoncino ancora contemporaneo di Niepce e di Daguerre, scorgo nel brumoso orizzonte Bayard, fratello del fecondo collaboratore di Scribe e zio del compianto artista Emile Bayard. Accanto a questo padre nobile della fotografia – secondo la leggenda, ci arrivava dalla coltivazione delle mele – mi appare, non meno inappuntabile sotto ogni riguardo ma più spilungone, un altro prezioso dilettante e ricercatore, Paul Périer, nipote di Casimir. Poi, piccolo e asciutto, come a indicarne in qualche modo la fragilità, Bertsh, che per primo applicò in fotografia la micrografia e la megalografia, altrettanto preciso e minuzioso nell'osservare pianeti e insetti microscopici dentro la sua minuscola mansarda di rue Saint-Georges: vi si operava come si poteva! E per quanto stretto fosse lo sgabuzzino ingombro di catinelle e flaconi allineati, pure un po' di spazio rimaneva accanto ai gomiti di Bertsh per il suo inseparabile e non meno ingegnoso collaboratore Camille d'Arnaud, il quale, attratto irresistibilmente verso i nuovi fenomeni, aveva abbandonato per essi la direzione del giornale d'Houssaye: "L'Artiste"; il buon Arnaud che volle essere e fu il mio maestro.

Ne incontreremo così numerosi altri in questa élite che abbandonarono tutto per mettersi in marcia verso l'astro nascente: Tripier, figlio dei Codici, da noi soprannominato il "Barone", alter ego di Léclanche soprannominato "Farouchot" (l'Imbronciato), traduttore di Cellini; Gustave Le Gray che lasciò la pittura per diffondere il metodo su carta che Poitevin, benefattore di tutti noi, aveva appena inventato; poi ancora altri amatori, Moitessier, Taupenot, Fortier, un tintore, e i due fratelli Olympe e Onésyme Aguado, non meno appassionati e instancabili di Edouard e Benjamin Delessert, e il mio carissimo condiscipolo Edmond Becquerel, che non era ancora membro dell'Istituto, erede della poltrona paterna che poi sarà ereditata da suo figlio. Tutti ricercatori ostinati: aprivano strade nuove e ci offrivano ogni giorno nuovi procedimenti e perfezionamenti, che Bareswill e Davanne registravano con modestia e precisione, segnando il punteggio della partita che gli altri giocavano.

La crescita era generale. Senza parlare dello stupore incessante per la produzione dell'immagine di chi non era mai passato in una scuola di disegno; un sommario apprendistato era più che sufficiente per mal riuscire: toccava ai raf-

finati andare oltre. Quanto alla spesa, l'entrata in gioco era insignificante e l'introito tanto più notevole, giacché facoltativo, lasciato alla discrezione del produttore. Nessuna spesa fuor che quella del laboratorio; Adam Solomon non ci aveva ancora portato da Monaco la dispendiosa invenzione di Hanfstaengl per i ritocchi, necessaria quanto nociva, odiosa quanto indispensabile.

In questo modo gli squalificati o i desiderosi di qualificarsi si sistemavano come fotografi, il commesso di studio professionale che aveva un po' trascurato il dovere di tornare a tempo in un giorno di incassi, il tenore di caffè concerto che aveva perso la voce, il portiere preso da nostalgia artistica: tutti si autominavano artisti! Entrarono in scena pittori falliti, scultori mancati, e vi apparve persino un cuoco: non s'è forse detto che la cucina è pur essa una chimica? Ma non è solo di questo piccolo universo, che poi è un gregge ben scelto – *egregium pecus* – che noi vogliamo parlare. Cerchiamo di evocare queste glorie di un solo giorno sulle quali ogni ora che passa infittisce la polvere dell'oblio... Gustave Le Gray era pittore, discepolo di quella scuola allora celebre dove “papà Picot” era l'ultimo seguace della scuola dei David, Gérard e Girodet. “Papà Picot” era considerato una costellazione nel cielo grigio dei Paul Delaroche e di altri “papà” come papà Ingres: «Questo cinese – diceva Préault – smarrito nelle vie di Atene».

Era il periodo di ciò che si chiamava – oh, sacri numi! – “il paesaggio storico”; mentre si schiamazzava contro Gericault e ci si prostrava ai piedi di Delacroix, “papà Picot” occupava convenientemente come altri il suo posto in quella fuliginosa pleiade le cui stelle si chiamavano Alaux, Steuben, Vernet, e altre glorie del Museo di Versailles. Gli impressionisti hanno spazzato via tutto e chi potrebbe volergliene, nonostante qualche loro torto? Se si salva un medagliere da questa Sant'Elena ancora recalcitrante di fronte alla scuola del *plen air*, se esiste ancora qualcuno che si lascia intimidire dal nostro bravo Manet, dapprima tanto schernito, si consoli tornando a contemplare *Le serment des Horaces*, *L'enlèvement des Sabines* e *Atala sur la tombe de Chactas*.

Ma la scuola si ostinava, tenendo duro, e Le Gray ci si sentiva a disagio. Il nutrimento non bastava e il robusto stomaco di questo ometto inquieto d'intelletto desiderava cose diverse dalla solita rapa bollita alla malva. Giovannissimo padre di famiglia si dibatteva di continuo fra l'ossessivo bisogno di produrre, il peso della vita materiale e le infime tristezze; questo essere agitato si consumava sterilmente nel suo studio, posto sui bastioni della barriera Clichy. Era sempre stato attratto dalla chimica, e la pittura non gli aveva fatto abbandonare il laboratorio situato vicino al suo studio dove segretamente seguitava a preparare i colori definitivi e inalterabili, lavorazione che, secondo lui, era stata abbandonata alla cupidigia e all'indifferenza dei mercanti. Fu a questa tappa della sua strada di Damasco che venne folgorato dal primo raggio dell'invenzione di Poitevin. Se uno fra di noi doveva essere conquistato dalla meravigliosa scoperta di Niepce, questi era lui. La fotografia lo sbalordì. Le Gray aderì subito, subito egli pubblicava – e penso che fosse il primo – un *Metodo di procedimenti fotografici su carta e su vetro*. Il dado era tratto: del pittore restava il gusto

esercitato dallo studio, una consuetudine alla scienza della forma, la pratica degli effetti e della disposizione della luce, senza parlare poi delle vecchie nozioni sugli agenti e reagenti chimici: tutto ciò a vantaggio del fotografo.

Ed era tempo che l'Arte intervenisse, giacché la fotografia, appena nata, minacciava già di finir male.

Parigi e le province conoscevano solo Mayer e Pierson: da ogni dove affluivano lì. Ma i due uomini che avevano creato la ditta, anche se intelligenti, erano, sia per le loro origini, sia per i loro precedenti mestieri, troppo estranei a ogni gusto estetico. La loro fabbrica di ritratti, installata al centro del boulevard, si atteneva, con grandi profitti, a un unico stile e persino a un unico formato, particolarmente adatto agli angusti spazi delle nostre abitazioni borghesi. Senza preoccupazione alcuna per la disposizione più favorevole al modello, né per l'espressione del viso o per il modo in cui la luce illuminava il tutto, il cliente veniva sistemato in un posto sempre uguale, e se ne otteneva un solo negativo, opaco e grigio, "alla carlona". La prova, appena lavata, passava immediatamente al banco di lavoro del pittore della ditta, che in precedenza aveva preso degli appunti alquanto sommari, tipo connotati da passaporto: colorito normale, occhi azzurri o scuri, capelli castani o neri, e la "cosa" – pagata in anticipo – era consegnata incorniciata e impacchettata. Il cliente aveva sì e no il diritto di slegare il pacco prima di raggiungere l'uscita. I reclami non erano ammessi, a parte casi di favore del tutto eccezionali, quando a una cliente era stato dato come suo il ritratto di un cliente a lei sconosciuto. Ma non era il caso di farsi rivedere. In questo rinnovamento scaturito dal quadro delle attività comuni, non c'era tempo per simili inezie.

Lo specialista pittore che guadagnava lautamente da vivere fabbricando quelle miniature era un brav'uomo, dolcissimo sotto il suo atteggiamento di millantatore persino aggressivo. Si chiamava Balue e non mancava di qualche qualità. Per riposarsi dopo le sue giornate di lavoro e vendicarsi degli acquerelli in chiaro-scuro della ditta Mayer e Pierson, a casa sua si riscopriva colorista forsennato e inondava il passage Jouffroy (aperto proprio allora a bella posta) di minuscoli feroci pastelli, dei "Diaz" arrabbiati, con donne in puro carminio su sfondi di paesaggi fantastici con terreni color pistacchio sotto alberi blu e cielo rosso chiaro.

Ma, in tutto ciò, anche se la fotografia propriamente detta non c'entrava affatto, essa rischiava di aver tutto da perdere. I pittori che l'avevano accolta con diffidenza, si risollevavano dall'apprensione iniziale e non mancavano di trattarla con estrema sufficienza. Occorreva che, senz'altro indugio, la fotografia si liberasse dagli infedeli, dai travestimenti imposti e si mostrasse così com'era, senza veli, come la verità.

Le Gray era comparso al momento giusto, e simultaneamente con lui i fratelli Bisson, Adrien Tournachon e un quarto – del quale pure dovrò parlare un po' – quindi, a breve distanza, arrivarono lo scultore Adam Salomon, Numa Blanc, i pittori Alophe, Berne-Bellecour, L. de Lucy, i caricaturisti Bertall, Carjat ecc.

Con grande facilità, in quel momento di entusiasmo, Le Gray aveva trovato un

ricco finanziatore, il conte de Briges, che, per dargli una sede, prese in affitto a caro prezzo un grande cubo caratteristico sopra la zona parigina.

Non scherzo mica. Questo impalpabile contenitore, di colpo convertito in materia delle più palpabili a suon di moneta, s'era trovato a far le veci del tetto in cima a un grande fabbricato a forma di gabbia di polli, unica nota stonata in mezzo a tutte le case della ricca Parigi sontuosamente costruite in pietra costosa. Ma quella casa, che non è una casa e che rende più di una casa, quella faticosa baracca, merita la sua piccola pagina di storia. Era inesorabilmente votata alla fotografia.

Così come, per la tragedia, il tempio greco dell'Odeon: basta rivoltarlo, come una pelle di coniglio, per ottenere immediatamente all'interno il classico scenario caro alle tre unità. L'architettura suddetta, che non affaticò molto l'immaginazione dell'architetto, si eleva sopra un perimetro di grande interesse all'angolo del boulevard des Capucines e della rue Saint-Augustin, esattamente sull'area occupata nel 1848 dal ministero degli Esteri dinanzi al quale partì, la sera del 23 febbraio, lo sparo che bastò a far crollare il trono di Luigi Filippo, apparentemente così solido. Il che conferma che non conviene fidarsi delle apparenze. A quell'epoca – e oggi, a soli sessant'anni di distanza, sembrerà sorprendente – il quartiere della Madeleine era poco frequentato e i pochi negozi erano tanto modesti quanto i passanti erano rari. Perciò il vasto terreno fu acquistato per un boccone di pane, e con altrettanta economia l'acquirente, una vecchia baronessa con un grande senso degli affari, si limitò ad allinearvi, in forma molto sommaria, una serie di negozi tutti sormontati da un solo piano diviso a cubi.

Proprio allora ci fu l'estensione di Parigi verso ovest. In queste cose, come in tutte del resto, l'ascesa come la caduta accelerano in base alla velocità acquisita. Da buona la zona divenne eccellente. C'era lì, per un'estensione di decine di metri, al primo piano sopra l'ammezzato, una terrazza esposta esattamente a nord che la Fotografia non poteva mancare di adocchiare. Quasi simultaneamente sorsero due grandi studi, fra cui quello di Le Gray, lasciando, fra loro due, lo spazio per la fotoscultura, che vi si insediò con de Marnhyac, mentre al piano terra i fratelli Bisson, finanziati da Dolfus di Mulhouse, aprirono un sontuoso negozio dov'erano allineati, davanti a un pubblico sorpreso, le belle riproduzioni della Biblioteca del Louvre e vedute della Svizzera in dimensioni fino allora sconosciute. Solo Marville – ancora un pittore! – fu in grado di eguagliarli, con le importanti collezioni da lui lasciate agli archivi della città. Era il primo periodo del procedimento umido. Chi è passato attraverso le amarezze del collodio resta ancora abbagliato di fronte alle impeccabili esecuzioni di quelle gigantesche lastre. I fratelli Bisson erano riusciti a scoprire e a dar forma in laboratorio a un semplice vigile municipale che, a braccia tese, priva di getto – senza ritocco, senza una sbavatura, un'arricciatura o un granello di polvere – un cristallo di un metro per ottanta centimetri. Questo brav'uomo che ebbe la sua ora di relativa celebrità, merita che il suo nome venga menzionato in questa leggenda: si chiamava Marmand.

Il negozio dei Bisson fece furore. Non soltanto per lo straordinario lusso e il

buon gusto della sistemazione, e non solo per la novità e la perfezione dei loro prodotti. I passanti si fermavano per un interesse meno artistico: contemplare attraverso i cristalli delle vetrine gli illustri visitatori che si susseguivano sul veluto a orecchio d'orso del grande divano circolare, passandosi di mano in mano le riproduzioni del giorno. In verità era una specie di appuntamento con l'élite intellettuale di Parigi: Gautier, Cormenin, Louis, Saint-Victor, Janin, Gozlan, Méry, Préault, Delacroix, Chassériau, Nanteuil, Baudelaire, Penguilly, i Leleux, tutti! Per ben due volte vidi lì un altro amatore, altrettanto importante nel suo genere, il signor Rothschild, – o barone James, com'era chiamato, – molto affabile, e che ormai aveva rinunciato ad apparire giovane. E tutto questo splendido stato maggiore, uscendo da Bisson, completava il giro salendo dal ritrattista Le Gray.

Ma non è tutto oro ciò che riluce. Quel pubblico così brillante, di così alto livello, paga di solito con moneta diversa da quella corrente e, fatta eccezione per Rothschild, non è il più adatto a metter carbone sotto la pentola.

Mentre in alto l'eccellente Le Gray, generoso come tutti i poveri diavoli, esauriva i suoi prodotti e il suo cartoncino in pose gratuite dei suoi visitatori, in basso i bravi Bisson facevano altrettanto. È così bello donare! Al punto che i due finanziatori, sia quello del negozio sia quello del tetto, manifestavano una certa preoccupazione e qualche sintomo d'inquieta stanchezza per dover sempre versare senza mai riscuotere. Le spese d'installazione avevano già superato i preventivi, giacché l'immobile dove tutti ci incontravamo giustificava più di ogni altro il suo appellativo di immobile. In realtà, nei negozi come nel piano unico, nulla era stato fatto, a parte l'intonaco sulle quattro pareti e vetri scelti fra i più a buon mercato. Piena libertà era concessa agli inquilini di rivestire quelle nude pareti con ricche carte da parato o con tende, di sostituire i vetri comuni con i Saint-Gobain, di offrirsi dei camini, se erano freddolosi, e perfino, si dice, di scavarsi le cantine se gli occorreva uno scantinato. Un'amministrazione più che parsimoniosa, vera scuola per padroni di casa, si limitava ad affittare i locali: punto e basta. Era una questione di principio; e ogni spirito rigido nei suoi propositi sa esattamente cos'è un principio. Inoltre nessuno aveva il diritto di lamentarsi: in verità non s'era forzato nessuno. Ogni inquilino era stato in grado di capire se la mano, che stava per stringere, era o no un po' troppo adunca. Ognuno aveva avuto il diritto di opzione, perfettamente libero, dopo aver fittato il luogo, di entrarvi o fuggire.

Le Gray era stato ancora meno favorito dei nostri Bisson. Non aveva neppure dovuto far asciugare le mura, dal momento che, nel suo caso, non c'erano e aveva dovuto farle fare. Su quel vergine tetto gli affittavano appena lo spazio per mettercele – un quadrato d'atmosfera, di cielo aperto, dove costruirsi una casa –, in solidi e appropriati materiali, per favore, debitamente esaminati dall'architetto del padrone di casa, con sguardo severo!

Nonostante questi intralci iniziali e queste enormi spese di installazione, – che vi seguiranno e perseguiteranno fino alla fine, implacabili come ogni peccato originale, – forse sarebbe stato ancora possibile venirne fuori, ma a condizione di possedere al massimo grado quel certo non so che, quel dono terra terra e

divino che si chiama spirito commerciale. Ora proprio di questo spirito erano sforniti il buon Le Gray e i non meno eccellenti Bisson, e anche alcuni altri di mia conoscenza... E in questo caso la carenza era tale che, mentre Le Gray si prodigava per fornire gratuitamente le sue opere ai visitatori che lo salassavano (così più tardi il munifico Lepic appesantiva con le sue tele i bicipiti di chi usciva dal suo studio), i due Bisson del tutto eccitati dall'ebbrezza subitanea di una situazione nuova, avevano immediatamente pensato di farsi costruire a Saint-Germain, sulla riva della Senna, due deliziose villette gemelle, da dove arrivavano al mattino – per tornarvi la sera – con un calesse tirato da una pariglia. Così io li vidi un mattino, al bois de Boulogne: Bisson, il maggiore dei fratelli, guarniva piacevolmente il calesse di donnine; Bisson minore, montato su un cavallo sauro, procedeva accanto alla portiera. Era una bella scena, l'ammirai, ma ebbi paura. La Fotografia a cavallo! Bisogna avere una bella dose di equilibrio...

Intanto, da ogni dove, ogni giorno spuntavano nuovi fotografi, pieni d'ardore e in grado di provare che sapevano vedere anch'essi la natura e riprodurla.

Poi – colpo decisivo – l'apparizione di Disdéri col suo biglietto da visita, che offriva, per una ventina di franchi, dodici foto, quando s'era pagato fino allora fra cinquanta e cento franchi per una sola. Fu lo sfacelo. Bisognava sottomettersi, ossia seguire la corrente, o dimettersi. La preoccupazione artistica aveva attratto Le Gray verso la fotografia. Egli non seppe rassegnarsi a trasformare il suo studio in officina. Rinunciò.

Il suo laboratorio attrezzato a dovere, in quella casa dedita all'arte, non correva il rischio di restare vuoto. Il nome di Le Gray fu immediatamente sostituito da quello di un altro artista: Alophe (Menut), noto per un gran numero di titoli di romanze in litografia.

Sarebbe ingiusto dimenticare fra questi ricordi sull'opera litografica di Alophe, una litografia che ottenne un successo popolare pari a quello del famoso *Funerale del povero* di Vigneron: sotto un cielo grigio, un cane che segue un carro funebre di terza classe. Rifacendosi alla stessa "ispirazione" Alophe aveva disegnato in una miserabile mansarda – con quadri e una tavolozza appesi al muro, pennelli disseminati qua e là – un cane intento a leccare la mano del suo giovane padrone moribondo, o già morto, sul giaciglio, macilento come si addice in questi casi, ma tutto ben preciso e tirato a lucido, con l'impeccabile esattezza dello stesso Alophe. Titolo, *L'ultimo amico*.

E mentre i Bisson, a loro volta finalmente disarcionati, abbandonavano le vette che non avrebbero mai più ritrovate, Le Gray si imbarcava per l'Egitto, ancora più stanco dopo il suo ultimo sterile tentativo, ubriaco da tante amarezze d'ogni genere, prossimo alla disperazione...

Egli lottava ancora tuttavia. Senza dire addio per sempre alla fotografia, egli tornò alla pittura e fu nominato dal governo egiziano professore di disegno alla Scuola del Cairo. L'«Intermédiaire», stranissimo giornale nel quale si ritrova di tutto, raccontava proprio ieri che Le Gray era stato prescelto per dare lezioni ai principi Tevfik (poi khédive), Hussein, Ibrahim, ecc., che a lungo vedemmo a Parigi.

Ma la sfortuna sembrava accanirsi contro Le Gray. Si ruppe una gamba per una caduta da cavallo, e infine morì verso il 1882 in ristrettezze certamente immeritate. Era stato un ricercatore laborioso e di grande intelligenza, anima generosa, e soprattutto un uomo onesto. Persone simili non sempre possiedono una casa propria e non sanno arricchirsi sfruttando gli altri, e neppure procurarsi rendite vantaggiose con un bel matrimonio.

Ho appena menzionato Disdéri. Ma scrivendo questo nome che ebbe per oltre un quarto di secolo una risonanza superiore a quello d'un generale d'armata e soprattutto di un benefattore dei popoli, mi chiedo se queste note retrospettive su personalità scomparse, messe qui in evidenza ma a volte piuttosto secondarie possano suscitare interesse fuori dalla cerchia dei nostri professionisti: e ancora ancora...

D'altro canto penso ad altri personaggi, grandi o grossi, mercanti di parole, venditori di fumo, piazzisti di lucciole e vesciche vuote, intriganti in politica o in altri affari, di cui ci rintronano le orecchie giorno dopo giorno e perciò così illustri, ma la cui opera tutta intera di tutta la loro vita non può neppure paragonarsi a quella di un falegname o di un ragazzo di laboratorio... per cui vado avanti, e il mio lettore potrà, a suo piacere, fare altrettanto.

Disdéri ha lasciato, e non solo nel mondo della fotografia, il ricordo della sua più che considerevole fortuna, costruita in un periodo che si può definire l'età dell'oro della fotografia. In un solo anno egli accumulava quanto basterebbe ancora oggi ad assicurare l'avvenire di una famiglia, e sembrava che tanta prosperità non potesse mai finire né diminuire. Alla fine quest'uomo che aveva guadagnato tanti e tanti milioni si spese alcuni anni or sono in grande miseria, nei pressi di Nizza dov'era finalmente approdato, malato e sposato, vivendo solo grazie all'aiuto caritatevole di alcuni colleghi. Divenuto quasi interamente cieco e sordo, morì sulla soglia dell'Asilo dove stava per accoglierlo l'Assistenza pubblica...

Una certa intuitiva genialità aveva portato, fra i primi, questo Disdéri, verso le porte della fotografia che si erano appena spalancate a tutti i senza mestiere. D'origine ovviamente più che modesta, privo di istruzione elementare e persino della educazione di base, ignorava perfino quelle forme banali stabilite e indicate dalle convenzioni e che sarebbero state della massima importanza per la sua condotta, giacché egli era insomma pochissimo attraente e persino ripugnante, ma dotato di una reale intelligenza pratica aiutata da particolari doti naturali: attivo e rapido come nessun altro, imperturbabile in una fede priva di dubbi, soprattutto su se stesso, egli avrebbe potuto ugualmente, con lo stesso modo di fare, la stessa sicurezza, la stessa specifica verbosità, e molto probabilmente con lo stesso successo, fabbricare, e soprattutto smerciare un "articolo" totalmente diverso rivolgendosi a un pubblico altrettanto diverso.

Uno dei tanti casi della vita parigina l'aveva fatto incontrare col disegnatore Chandelier, inseparabile intimo amico di Gavarni. Proprio allora Chandelier ereditò da uno zio, vecchio parroco di campagna ma amico del risparmio, che gli lasciava un peculio di ottocentomila franchi. Benché giustamente famoso per la sua diffidenza, Chandelier si lasciò prendere dall'irresistibile imbonito-

re. Diventarono soci e Disdéri si mise immediatamente all'opera. Però questo primo tentativo finì male, tanto che un giudice dovette occuparsene... Lasciammo stare.

Ma Disdéri non era di quelli che una disgrazia riduce in polvere. Ignoriamo o abbiamo dimenticato se non aveva ancora tentato altrove la fortuna e con qualche altro, fino al giorno in cui si installò al boulevard des Italiens, dove l'aspettava la fortuna.

Il successo allora davvero strepitoso di Disdéri fu legittimamente dovuto alla sua ingegnosa trovata della carta da visita. Il suo intuito di industriale aveva fiutato bene e al momento giusto. Disdéri aveva creato una vera e propria moda che di colpo coinvolgeva tutti. Anche di più: rovesciando la proporzione economica valida fino allora e cioè dando infinitamente di più per infinitamente meno, egli rendeva definitivamente popolare la fotografia. Infine, bisogna riconoscere che molte di quelle piccole immagini improvvisate con prodigiosa rapidità di fronte all'interminabile sfilata della clientela, non mancavano né di un certo gusto, né di fascino.

Una circostanza singolare, inaspettata, eccezionale (Disdéri dovette pronunciare la parola: *Esclusiva!*) contribuì un giorno a dare la spinta suprema a questa voga già inaudita: Napoleone III, il 10 maggio 1859, passando in pompa magna lungo i boulevard alla testa del corpo d'armata in partenza per l'Italia, si fermò davanti allo studio di Disdéri per farsi fotografare! (questo gesto, di per sé, non somigliava al modello più della stessa fotografia?), e dietro a lui l'intera armata – a ranghi serrati, armi in pugno – aspettò che il fotografo sviluppasse il ritratto dell'imperatore... Grazie a quel colpo, l'entusiasmo verso Disdéri giunse al parossismo; l'universo intero conobbe il suo nome e la strada di casa sua. Sarebbe difficile fare il conto dei milioni che passarono per la sua cassa in quegli anni di abbondanza e sicuramente chi lo ignorò più di tutti fu certamente Disdéri.

Non si fece che parlare a quei tempi del lusso delle case di campagna, delle scuderie di Disdéri (ahimè! che povera, piccola cavalleria quella dei miei poveri Bisson!)...

I passanti si fermavano sbalorditi al suono dei campanelli dei suoi tiri di cavalli alla russa che guidava lui in persona, giacché egli aveva innato il gusto del fracasso e della pompa eccessiva: e a quei tempi neppure per un istante lo colse il dubbio che quel trionfo, sbocciato spontaneamente, senza precedenti e senza limiti, non dovesse durare in eterno.

Non è questo però il modo, ci insegnavano i nostri padri, di costruire "case solide". Non c'è tesoro che non si esaurisca, e la profusione finisce sempre per fare il vuoto. Così rapido fu e a tale altezza giunse il periodo ascendente di Disdéri, ch'egli fu abbagliato dalle vertigini. Per di più, preso da quell'incantesimo, Disdéri aveva disdegnato, da troppo tempo, di seguire i progressi di quella fotografia, cui tanto doveva, proprio quando ogni giorno essa ci portava qualcosa da imparare.

A partire da quel punto l'uomo era perduto al pari della sua ditta. Fu una caduta rapida quanto l'ascesa. Già la sua clientela s'era dispersa, disseminata ver-

so altri stabilimenti di nuova creazione, più preoccupati della dignità del loro lavoro e meglio organizzati. Disdéri si trovò costretto ad abbandonare la casa di Parigi e a vendere perfino il suo nome. Coraggiosamente, ma invano, tentò di rimettersi al lavoro un po' dappertutto. Così molti dei suoi vecchi clienti rividero con sorpresa sulle insegne di vari negozi e persino su alcuni chioschi di Cauterets, Biarritz, Monaco ecc., quel nome ieri così fulgido. Ma dappertutto fallì: il talismano era andato a pezzi. La fortuna è femmina e non perdona chi perde l'occasione.

Nel linguaggio moderno si può dire che una cosa è "lanciata" quando la caricatura se ne avvede e la prende di mira. Fra i suoi vari ruoli – tutti essenziali – la caricatura riveste oggi quello dell'antico personaggio che si faceva beffe e schiamazzava dietro al carro di trionfo. E lei la suprema consacrazione di ogni gloria.

Era giunta l'ora in cui la Fotografia non poteva sfuggirle. Non vi era angolo di giornale illustrato in cui la matita impertinente non si occupasse dei nostri eroi. Inutile dire che tutti questi scherzi potevano essere, ed erano, solo benevoli. Nulla *contro*, tutto *su*. Fu così che nell'abbondanza senza pace né tregua della sua opera quotidiana, il maggiore dei nostri atleti, Daumier, genio smisurato, brillante come il Benvenuto perfino nella minutaglia più frivola, scolpiva giornalmente sulle pietre litografiche del Charivari le varie scene dei nostri atelier. Niente mancava ormai all'apoteosi della fotografia: nient'altro che una prima Esposizione generale, per la quale, appena nata, era già matura.

Questa prima Esposizione della fotografia ebbe luogo nel 1885 al Palazzo dell'industria. Fu un enorme successo. Certamente il lusso delle installazioni, cui l'abitudine ci ha resi oggi indifferenti, non aggiungeva nulla al successo giustificato ancora di più dalla novità della sorprendente invenzione. Il pubblico si affollava con curiosità affannosa davanti agli innumerevoli ritratti di personaggi noti che esso non conosceva ancora, di bellezze di teatro che aveva potuto contemplare solo a distanza, e che gli si rivelavano in quelle immagini dove persino il pensiero pareva vivere. Mentre gli iniziati e gli specialisti esaminavano le prove indelebili di Poitevin, di Moitessier, di Topenaud, di Charles Nègre, di Baudran e di la Blanchère, e le trasposizioni litografiche di Lemer cier, intravedendo negli squarci di queste prime avvisaglie l'immensità illimitata del potere ormai consolidato della fotografia, la massa dei curiosi si pigiava, come api all'apertura dell'alveare, all'ingresso di una misteriosa piccola camera oscura dove si poteva entrare, uno alla volta, e dove, passati dalla luce diurna a una penombra sfumata, quasi ieratica, il famoso pappagallo del nostro caro Becquerel profetizzava già che la fotografia avrebbe un giorno affrontato vittoriosamente la riproduzione dei colori. Ci si accalcava davanti alle mostre degli espositori, e veramente non s'era mai visto prima qualcosa di simile. Non esiterei neanche ad affermare che da allora non si è visto nulla che superi i grandi primi piani del mimo Deburau fils, curati da Adrien Tournachon (un altro che aveva abbandonato la pittura); lo splendido ritratto trenta per quaranta di Frédérick Lemaître, opera di Carjat, ampio come un Van Dyck, profondo come un Holbein, e numerosi altri fra i quali non è possibile

omettere gli impeccabili positivi su vetro di Warnod. Ma in più, Warnod era un eminente esteta, scrittore di reale valore; Carjat, da disegnatore industriale, era diventato disegnatore ritrattista: l'occhio che è passato attraverso quelle forme di educazione sa vedere. Senza dimenticare poi le qualità di osservazione e di esecuzione delle numerose caricature rese magistralmente dalla matita di Carjat: oratore per giunta e poeta nei suoi buoni momenti.

È importante sottolineare a questo punto la perfezione delle prove esposte e, cosa ancora più degna di nota, che nulla era dovuto ai ritocchi delle lastre. Le prove non venivano corrette né dal pennello né dalle matite, al massimo venivano ritoccate in uno o due punti dove un granellino di polvere aveva potuto perforare lo strato di nitrato.

Tuttavia il ritocco delle lastre, al tempo stesso eccellente e detestabile, come la lingua nella favola di Esopo, ma certamente indispensabile in parecchi casi, era stato appena concepito da un tedesco di Monaco, chiamato Hanfstaengl, il quale aveva sospeso in trasparenza, al termine di una galleria dell'Esposizione, una lastra ritoccata, con dimostrazioni di prima e dopo il ritocco. Quella lastra apriva un'era nuova alla fotografia e vi assicuro che i curiosi non mancavano. L'approvazione fu generale, soprattutto da parte dei diretti interessati, i professionisti. Immediatamente ci si era resi conto di quale aiuto rappresentava per noi la felice scoperta di questo Hanfstaengl, risorsa che tutti cercavano senza conoscerla, e tutti avevano immaginato senza individuarla.

Inoltre, due passi più in là ne avevamo la dimostrazione completa, nella mostra dello scultore Adam Salomon, gremita di ritratti dei vari notabili della politica, della finanza e di personaggi del bel mondo, in cui, tutte le lastre e le foto erano state ritoccate col nuovo metodo. Più accorto e diligente di noi grazie al suo sangue israelita, Salomon s'era data la pena di andare a imparare dal bavarese. Il ritocco delle sue lastre, saggiamente dosato, destava meraviglia e se la gente si affollava davanti agli altri espositori, qui si accalcava e soffocava.

Con altrettanto spirito pratico Adam Salomon aveva adottato un formato unico di piccole dimensioni che non cambiò per nessuna ragione. In quello spazio ristretto, mentre la sua prudenza evitava di incappare in deformazioni, rifuggendo dalla vanagloria di trionfarne, l'esigua dimensione delle teste gli lasciava campo libero per lo sviluppo dei corpi, cosa sulla quale la critica non può trovare nulla da ridire, e per la disposizione delle vesti e dei drappaggi, cara a tutti gli scultori. Inoltre l'unità del formato serviva a dare all'insieme della considerevolissima produzione del fotografo Salomon, il carattere a la rispettabilità di un'opera.

Grazie al concorso di tali requisiti e alla potente benevolenza iniziale dei fratelli Emile e Isaac Pereire, non ci si deve meravigliare se dal primo all'ultimo giorno, per molti anni, Adam Salomon mantenne il successo così conquistato.

Fantastico e lunatico come il maestro Coppelius di Hoffmann, sotto le valanghe dei suoi cappotti e delle sue sciarpe, ancora più ingigantito dai mormorii della leggenda ch'egli era il più adatto a tener viva, quest'ometto macilento, d'aspetto inquietante, persino un po' sinistro, con i suoi occhietti perduti nel fondo degli zigomi ossuti, rauco, con voce in falsetto come un gallo castrato e

notevolmente insopportabile per il flusso logorroico di giochi di parole, si diceva perfino che a volte maltrattasse brutalmente la sua alta clientela femminile, che non per questo minimamente se ne scoraggiava. Ma accanto a lui c'era chi tutto ripara e cancella: l'affabilità, il garbo, la squisita distinzione di un'anima e di un intelletto superiore. Non avviene solo nelle famiglie israelitiche che l'uomo debba inchinarsi di fronte alla suprema benevolenza e alla incontestabile superiorità della donna...



L'Album dei Mille del fotografo genovese Alessandro Pavia

Immagini istantanee
Genova, 5 maggio

Ieri sera arrivammo a ora tarda, e non ci riusciva di trovar posto negli alberghi, zeppi di gioventù venuta di fuori. Sorte che, lungo i portici bui di Sottoripa, ci si fece vicino un giovane, che indovinando, senza tanti discorsi, ci condusse in questo albergo. La gran sala era tutta occupata. Si mangiava, si beveva, si chiacchierava in tutti i vernacoli d'Italia. Però si sentiva che quei giovani, i più, erano Lombardi. Fogge di vestire eleganti, geniali, strane; facce baldanzose; persone nate fatte per faticare in guerra, e corpi esili di giovanetti, che si romperanno forse alle prime marcie. Ecco ciò che vidi in una guardata. Entravamo in famiglia. E seppi subito che quel giovane che ci mise dentro si chiama Cariolato, che nacque a Vicenza, che da dieci anni è esule, che ha combattuto a Roma nel quarantanove e in Lombardia l'anno passato. Gli altri mi parvero, la maggior parte, gente provata. [...]

Più tardi

Stamane il primo passo lo feci da C... al quale farò conoscere i dottori di Parma, che a lui, studente di medicina, sarebbero cari, se potesse venire con noi. «Tu vai in Sicilia!» esclamò appena mi vide.

«Grazie! Tu non mi hai detto mai parole più degne».

«È una grande fortuna!» soggiunse pensoso: e dopo lunghi discorsi prese la lettera che gli diedi per casa mia. Egli la porterà soltanto quando si sappia che noi saremo sbarcati in Sicilia. Se si dovesse fallire, voglio che la mia famiglia ignori la mia fine. Mi aspetteranno ogni giorno, invecchiando colla speranza di rivedermi.

Mi imbattei nel signor Senatore, che mi conobbe giovinetto.

Egli mi ha detto che in Genova si è radunata una mano di faziosi, i quali oggi o domani vogliono partire, per andare a far guerra contro Sua Maestà il Re di Napoli. Non sa più in che mondo viva: e se il governo di qui non mette la mano sopra quegli sfaccendati perturbatori... Basta, spera ancora! Scaricava così la collera che gli bolliva; ma a un tratto si piantò, domandandomi se per avventura fossi anch'io della partita. Io non risposi. Allora certo d'aver colto nel segno, cominciò colle meraviglie, poi colle esortazioni. Come? Poteva essere che il mondo si fosse girato tanto, da trovarsi a simili fatti un giovane, uscito dal fondo d'una valle ignota, allevato da buoni frati, figlio di gente quieta, adorato dalla madre...? Poi passò alle minacce. Avrebbe scritto, si sarebbe fatto aiutare da quanti del mio paese sono qui; mi avrebbe affrontato all'imbarco, per trat-

tenermi... Ed io nulla. Ultima prova, quasi piangendo e colle mani giunte proruppe: «Ma che cosa vi ha fatto il re di Napoli a voi, che non lo conoscete e andate a fargli guerra? Briganti! » Eppure un suo figlio verrà con noi.

Desinammo in quattro, né allegri né mesti, e restammo a tavola pensando ognuno lontano, secondo il proprio cuore. Tacevamo. A un tratto il dottor Bandini, che m'era di faccia, si levò ritto, cogli occhi nella parete sopra di me. V'era un ritratto. Pisacane! Io lessi alto una strofa stampata a piè dell'immagine di quel precursore, una delle strofe della Spigolatrice di Sapri. Al ritornello, il dottor Bandini mi fu sopra colla sua voce potente e lesse lui: «Eran trecento, eran giovani e forti E sono morti! ». Tornò il silenzio di prima.

Quarto, presso Villa Spinola, 5 maggio.

Strana coincidenza di date! Partiremo stasera. Chi fra quanti siamo qui non ripensa che oggi è l'anniversario della morte di Napoleone?

In mare. Dal piroscalo il Lombardo. 6 maggio mattino.

Navigheremo di conserva, ma intanto quelli che montarono sul Piemonte furono più fortunati. Hanno Garibaldi. I due legni si chiamano Piemonte e Lombardo; e con questi nomi di due provincie libere, navighiamo a portare la libertà alle provincie schiave. Noi del Lombardo siamo un bel numero. Se ce ne sono tanti sul Piemonte, arriveremo al migliaio... Si odono tutti i dialetti dell'alta Italia, però i genovesi e i lombardi devono essere i più. All'aspetto, ai modi e anche ai discorsi la maggior parte sono gente colta. Vi sono alcuni che indossano divise da soldato: in generale veggo facce fresche, capelli biondi o neri, gioventù e vigore [...].

Genova nelle ore supreme fu ammirabile. Nessun chiasso: silenzio, raccoglimento e consenso. Alla Porta Pila, v'erano delle donne del popolo che, a vederci passare, piangevano. Di là a Quarto, di tanto in tanto, un po' di folla muta. A piè della collina d'Albaro alzai gli occhi, per vedere ancora una volta la Villa, dove Byron stette gli ultimi giorni, prima di partire per la Grecia: e il grido di Aroldo a Roma mi risonò nelle viscere. Se visse, sarebbe là sul Piemonte, a fianco di Garibaldi ispiratore.

Le curiose "immagini istantanee" sono di Giuseppe Cesare Abba e sono tratte dal suo notissimo *Da Quarto al Volturno*, uno dei più celebrati resoconti della spedizione dei Mille di Garibaldi, salpati dallo scoglio di Quarto alla volta di Marsala. L'episodio, nell'immaginario assunse la sostanza di un film epico, suscitando la serie di *memoires* e *souvenirs*, retorici e autocelebratori, che furono la partitura per una rappresentazione colossale dell'Unità d'Italia.

Per puro piacere di citazione ricordo alcuni autori e titoli delle loro opere che dell'impresa dei Mille pomparono il mito: intanto il già nominato Abba; poi Piero Corbellino, *Diario di un garibaldino*; Bartolomeo Marchelli, *Da Quarto a Palermo: memorie di uno dei Mille*; Giuseppe Bandi, *I Mille da Genova a Capua*. Queste sono alcune legittime testimonianze in "presa diretta". A seguire i rami delle rievocazioni e delle ricostruzioni storiche si arriva a un numero spropositato di testi, retorici e "scientifici", che si avvitano fin a Gabriele D'Annunzio con le sue epiche: *La canzone di Garibaldi* e *La sagra di Quarto*. Aggiungerei anche Alexandre Dumas, *I garibaldini* e Maxime Du Camp, *La spedizione delle due Sicilie*, entrambi testimoni oculari; con un'"aggravante" per Du Camp: sapeva fotografare, ne aveva la possibilità ma evitò di farlo. Per far vedere i Mille scelse la scrittura.

Impresa anche ipercelebrata nelle evocazioni di pittori e illustratori, dai più talentosi artisti fin alle tavole di Achille Beltrame sulla "Domenica del Corriere" e agli oscuri esecutori di figurine. Una bella ubriacatura di eroismo i cui interpreti erano quei 1089 "personeggi" accorsi al richiamo di Garibaldi per fare l'Italia.

In tutto questo, salvo alcune immagini realizzate a Palermo, cui si farà cenno più avanti, mancò il testimone diretto di gran moda: la macchina fotografica capace di "far vedere" e creare una "letteratura altra" dell'epica garibaldina. Ci fu tuttavia qualcuno che volle lasciare ai posteri almeno l'immagine dei partecipanti alla *pièce*, costruì il cartellone con gli interpreti trascurando di documentare lo spettacolo nel suo farsi.

Alessandro Pavia, a quanto si sappia, non è mai entrato nel *guinness* dei primati. Eppure avrebbe tutti i quarti giusti di nobiltà per essere accolto nel girone degli eccentrici e dei maniaci. Categorie per altro contigue. La sua impresa, almeno dal punto di vista della costanza, dell'impegno e della caparbieta risulta memorabile. Fotografo, uno per uno, i 1089 partecipanti alla spedizione di Garibaldi, partiti da Quarto e sbarcati a Marsala.

In previsione del fatidico 5 maggio 1860, i Mille si adunarono a Genova da dove presero il largo dal celebre scoglio. Pavia, fotografo in Genova, con studio in piazza Valoria 4 (ne aveva avuto in precedenza uno in Borgo Lanaioli), colpito, in quei memorabili giorni, dalla folgore "creativa" e, nello specifico, con una furibonda bulimia "inventariale", ebbe un'idea formidabile. Nel suo immaginario vagheggiò di mettere insieme, in un album, i ritratti dei Mille, realizzati in *cartes de visite*, come si chiamavano quelle piccole fotografie a mezzo busto o a figura intera giustamente in uso

a Parigi con un successo formidabile e inventate da André Adolphe Eugène Disdéri, un fotografo d'origine genovese.

L'album di Pavia avrebbe dovuto contenere tutti i partecipanti alla spedizione in rigoroso ordine alfabetico, dalla A alla Z; far "vedere" perciò, mandandoli ovviamente alla storia, i tratti somatici dei garibaldini, nessuno escluso, da Abba, Giuseppe Cesare di Cairo Montenotte a Zuzzi, Enrico Matteo di Codroipo, compresa naturalmente l'unica donna in camicia rossa, Rosalia Montmasson di Annecy, moglie di Francesco Crispi.

Il fotografo, però, non riuscì a cogliere l'attimo fuggente. Nei giorni precedenti la partenza i vagheggiati soggetti andavano adunandosi a Genova e nei dintorni, e gli sarebbe stato assai facile cat-



Alessandro Pavia, *La prima pagina dell'Album dei Mille.*

turarne un buon numero con la sua camera. Un'impresa possibile, ma non consigliata strategicamente dal punto di vista della spedizione, la cui partenza doveva avvenire in totale riservatezza, almeno nelle intenzioni di chi l'aveva programmata. La spedizione dei Mille è uno di quegli strani e curiosi avvenimenti risorgimentali di cui tutti conoscevano i particolari, ma che dovevano rimanere assolutamente segreti. Insomma per le strade della città passavano mille e più uomini in camicia rossa e tutti facevano finta che non vi fossero.

Gli occhi dell'immaginazione inducono a vedere ciò che sarebbe potuto succedere: lo svolgersi, partendo dalla porta dello studio di Pavia, in piazza Valoria 4, di un serpentone di uomini in fila longobarda. Tenuto conto dello spazio occupato da ogni garibaldino, la fila, sinuosamente volteggiante per i vicoli della città vecchia dove operava Pavia, avrebbe assunto lo sviluppo di oltre un chilometro. Un bello spettacolo. E quale fotografia formidabile semmai a qualcuno fosse punta vaghezza di scattarla. Ci sarebbero voluti comunque più giorni per sottoporre all'obiettivo, uno dopo l'altro, gli uomini pronti a combattere contro l'esercito borbonico e liberare così il meridione italiano. Intanto perché la necessaria posa davanti alla camera per l'esecuzione del ritratto non era allora di brevissima durata. E poi, fondamentale, la doverosa sistemazione del soggetto e il suo addobbo in una posa consona all'occasione. In piedi, appoggiato alla colonna, la spada lungo il fianco, l'atteggiamento marziale; qualcun altro, forse più alla buona, con una coperta arrotolata sulle spalle sopra un piccolo zaino. Altri ancora, seduti, lo sguardo rivolto lontano, anticipo delle giornate che avrebbero dovuto vivere attraverso le contrade di una terra italiana, che pochissimi avevano visto. Se non nelle rare fotografie di strani e originali pionieri che, con piglio antropologico e armati di monumentali attrezzature, si erano spinti all'esplorazione dell'amazzonico meridione per documentarne usi e costumi, realizzando serie di immagini sorprendenti sul bozzettismo locale, ricercate soprattutto dai viaggiatori stranieri del nord Europa: scenette di povertà e folklore napoletano tipo lo scrivano, il lustrascarpe, i mangiatori di maccheroni, l'acquiolo ecc. Oppure, fucilati dai borbonici, briganti pietrificati nell'ultimo atto dell'esistenza: un occhio aperto e la bocca contratta in una smorfia. I "liberatori", adunati da Garibaldi, avrebbero scoperto quel *macondo* italiano, il cui secolare sonno tormentava il grande meridionalista Giustino Fortunato.

In fotografia ognuno dei Mille, secondo personalità e narcisismo, voleva lasciare di sé un carattere connesso all'impresa: una

posa austera, combattiva, eroica. Ma anche la disposizione all'abbraccio con gli ignoti "fratelli separati". Questo doveva affiorare dall'opera di Pavia. Non si sarebbe potuto negare a nessuno dei Mille l'orgoglio di apparire in fotografia al meglio; mostrarsi ai contemporanei e poi ai posteri in un ritratto "ufficiale" dove, secondo l'entusiasmo del momento, ognuno intendeva esprimere artisticamente l'individuale consonanza all'impresa di Garibaldi. Attraverso quei ritratti si faceva la storia e si costruiva l'immaginario dell'impresa. I Mille vivevano l'occasione con orgogliosa e piena consapevolezza.

Da sotto le mani di Pavia, tuttavia, gli agognati soggetti sfuggirono, presero il largo anche metaforicamente, e non soltanto con il "Piemonte" e il "Lombardo", salpati sul mare davanti a Quarto. Per realizzare il suo archivistico sogno fotografico, Pavia avrebbe dovuto rincorrerli in giro per l'Italia. Trovarli uno per uno e "obbligarli" a entrare in effigie nella storia. Ogni garibaldino "congelato" con la camera, simbolicamente, assumeva il profilo di una rara farfalla, finalmente "catturata", da aggiungere alla collezione. E siccome gli uomini partiti da Quarto e sbarcati a Marsala non erano gente comune, ma rappresentavano il meglio delle classi sociali protese a fare l'unità d'Italia, l'assemblaggio di Pavia finì per somigliare a una pervicace raccolta di "punti qualità". Il giornale "Il Caffaro", quotidiano genovese dalla spiccata vocazione risorgimentale, si occupò dell'ostinato fotografo:

Alessandro Pavia, un gran barbone nero, dall'aria battagliera, provvide a diffondere l'arte nel popolo, impiantandosi in Borgo Lanieri. Ma la gloria della sua vita fu d'aver fotografato uno per uno, tutti i Mille di Marsala. Quelli che non riuscì a ritrarre in persona, riprodusse da altre fotografie e quadri, e fu ben fiero il giorno in cui poté offrire un album, passabilmente completo, al Gran Duce dei Mille. Vedendo gli amici, per via, o di sera al caffè, la sua materia saliente era sempre: oggi ho fotografato due dei Mille, ovverossia tre, quattro e via dicendo.

Quando l'album fu completo, un autentico monumento all'impresa dei Mille, Pavia tentò di metterne in commercio qualche copia. Sperava d'ottenere un certo ritorno commerciale, rifarsi almeno delle spese, non certo arricchirsi. Il prezzo di vendita del "mammozzo" garibaldino era troppo alto, quattrocento lire d'allora. L'album non ebbe alcun successo. Fu piuttosto un fallimento. L'intraprendente fotografo realizzò anche una piccola pubblicazione, possibile e improprio *depliant* pubblicitario dell'opus ma-

gnum: *Indice completo dei Mille sbarcati a Marsala condotti dal prode Generale Giuseppe Garibaldi, eseguito da Alessandro Pavia*, Piazza Valoria 4, Genova 1867, impresso dallo Stabilimento degli Artisti Tipografi. Era di ventotto pagine, costava una lira, con tre fotografie nel testo.

Ciò che suscitò invece più attenzione, sia pur in limitatissimo numero di esemplari, fu un “santino laico”, il ritratto di Garibaldi sul quale, per aumentarne la preziosità, il generale appose la propria firma.

L'avventura di Alessandro Pavia, che si segnala per esemplare originalità, non fu comunque l'unico esempio di “applicazione” fotografica al Risorgimento. Il clamore degli avvenimenti finì per attrarre l'attenzione degli obiettivi. La fotografia, diventata prepotentemente il vero mass media del tempo, pretendeva la sua parte di testimone della storia. Tutto sommato era ancora una giovane invenzione, ma da tempo aveva superato la fase che la catalogava tra le curiosità. Da quando Arago, nel 1839, aveva resi noti i risultati di Daguerre, il procedimento era andato progressivamente migliorando e soprattutto le nuove tecniche permettevano un'infinita riproducibilità delle immagini; e i fotografi, circondati ancora da un'aura artistica, si erano moltiplicati. Al loro arrivo suscitavano diffusa curiosità. Avevano il potere di duplicare il mondo e “fermare” l'attimo fuggente. Documentavano, come nessuno, le fasi della storia proprio quando si svolgeva sotto gli occhi di tutti. Testimoniavano quanto era avvenuto.



Eugène Sevaistre, *Palermo. Barricate a Porta Maqueda*, giugno 1860.

Eugène Sevaistre, *Palermo. Barricate a Porta Bologni*, giugno 1860.

Fu proprio l'impresa dei Mille a richiamare in Sicilia un buon numero di fotografi, alcuni dei quali seguirono lo svolgimento della presa del Meridione da parte dei garibaldini. Primeggiarono tre francesi: Eugène Sevaistre, Victor Laisné e Gustave Le Gray, quest'ultimo arrivato a Palermo, nel giugno 1860, con il panfilo di Alexandre Dumas. Lo scrittore, fedele al suo spirito avventuroso, partito da Genova, era sbarcato in Sicilia con una corte di donne stracolorate e un seguito di tipi originali, sciccosamente abbigliati. L'epica dell'impresa li aveva fatti accorrere. Volevano vedere Garibaldi, partecipare con entusiasmo alle giornate in cui si faceva l'Italia. La "banda" di Dumas, come immaginabile, si presentò con lo sfarzo e il carnevalesco clamore di chi accorra per trovarsi al posto giusto nel momento giusto. Per poi raccontare nei salotti, aumentando magari la dose, di aver vissuto i giorni della "caduta" di Palermo e tutto il calendario dei gesti eroici. Della variopinta ed eccentrica combriccola, che stupì e imbarazzò alcuni dei più stretti collaboratori di Garibaldi, faceva parte anche un altro fotografo, Pierre Petit, il quale eseguì alcuni ritratti, tra cui uno di Nino Bixio. Petit, probabilmente influenzato dall'impresa di Alessandro Pavia, la cui fama di cercatore di "Mille" si era rapidamente diffusa, più tardi, rientrato in Francia si dedicò a realizzare monumentali campagne fotografiche di personaggi, riuniti per tema: *La galleria di illustri contemporanei*, per esempio; fin ad arrivare ai venticinquemila ritratti dell'episcopato e degli ordini religiosi francesi: un'immane parade di preti, monaci e suore.

Grazie alla spedizione di Garibaldi, possiamo ancora vedere, *in diretta*, un formidabile reportage delle barricate di Palermo del giugno 1860, dovuto in prevalenza a Eugène Sevaistre, eseguito con la tecnica della stereoscopia. Sarà sempre Sevaistre a seguire il generale e le sue truppe sulla strada per Napoli, fotografando le batterie borboniche abbandonate. In tanta ostinata perizia, l'obiettivo mancò purtroppo l'incontro di Teano. Dei partecipanti, e di quella giornata, nemmeno in posa, esiste una fotografia.

Lungo tutti i giorno della campagna nel Sud, Giuseppe Cesare Abba aveva continuato a "scattare istantanee":

Alcamo, 17 maggio

Sulla soglia di una chiesetta, quasi in riva al mare.

Entrammo in Alcamo alle undici. È bella questa città, sebbene mesta; e all'ombra delle sue vie par di sentirsi investiti da un'aria moresca. Le palme inspira-

trici si spandono dalle mura dei suoi giardini; ogni casa pare un monastero; un paio d'occhi balenano dagli alti balconi; ti fermi, guardi, la visione è sparita.

Passo di Renna, 19 maggio

Ieri Burgeto mi parve un agguato. Dalle case bieche, mezzo nascoste tra gli olivi giganti, i paesani ci guardavano muti, come una processione di spettri. Ho notato una cosa. Se un popolo ci accoglie con gioia, l'altro che troviamo subito dopo ci sta contegnoso e freddo.

Passammo.

Per una via scavata nella montagna arida, traversammo una gola, dove ci fu sopra il vento freddo del crepuscolo, a minacciarci una brutta nottata. Sul tardi riposammo su questa montagna. Un vero anfiteatro. Quando si giunse eravamo stanchi, stanchi assai. Da Alcamo a questo, che si chiama Passo di Renna, corrono molte miglia. Ma noi le abbiamo percorse senza contarle, anzi si cantò sino a Partinico. Là cessarono i canti e l'allegrezza.

Alla punta del giorno, la banda di non so che villaggio vicino venne a svegliarci, suonando un'aria dei Vespri siciliani. Io balzai, corsi sulla rupe più alta, questa dove scrivo, e il mio sguardo si perde nella Conca d'oro. Palermo! Era laggiù incerta tra la nebbia e il mare. Si vedevano le navi lungo la rada, tante come se vi si fossero date convegno tutte le marinerie d'Europa, per vederci il giorno in cui piomberemo improvvisi sulla città.

Sopra il villaggio di Pioppo, 21 maggio

Di qui veggo Palermo e la mole immensa, verde, su Monte Pellegrino. Quelle linee bianche, sfumate su per quei dossi, devono essere muriccioli di riparo a qualche via che mena sul culmine. Vi è una pace in tutto quel che appare laggiù, un silenzio così profondo in tutta quella vita, che si indovina a guardare.

Parco, 21 maggio

Verso l'alba passammo vicino a quel disco di luce, che era la bocca di una fornace. Dinanzi a quella bocca, una figura alta e nera stava a guardarci. Forse era un inconscio attizzatore: ma mi piace di immaginarmi che fosse uno messo a posta, a tenerci viva quella fiamma...

Piana dei Greci, 24 maggio

Sulla porta di un convento, come un mendico. La città sembra desolata dalla pestilenza. Qualche cencioso gironza per le vie e chiede l'elemosina...

In fondo all'orizzonte quietava il mare plumbeo. Palermo accennava appena d'essere, contro la massa scura del Monte Pellegrino; e in faccia a noi una nebiolina bianca da Palermo al Pioppo. Quando spuntò il sole alle nostre spalle,

rovesciando lunghe per il pendio del monte l'ombra dei nostri corpi, tutto parve provasse un fremito...

Marino, 25 maggio

Mezzo nudo e mezzo coperto di pelli come un selvaggio, smunto, colla fame nelle guance e colla passione negli occhi, il povero giovinetto ci moriva addosso di voglia stando a guardarci schierati fuori del sobborgo.

Palermo, 31 maggio

Passammo presso un casone immenso, addormentato o deserto; e, di là a pochi passi, entrammo nella strada grande che mena a Palermo. L'aria cominciava a essere trasparente.

I settecento volti di Alice

Il gran collezionista di bambine in boccio, nel giro di un quarto di secolo, riuscì a catturare oltre settecento prede. Tante sono (fino a oggi) le fotografie censibili che Lewis Carroll, il reverendo Charles Lutwidge Dodgson, scattò alle varie Mary, Alice, Agnes, Irene, Evelyn, Edith, Isabel, Winnie, ecc. ecc. e via per li rami del piacere voyeristico di eseguire ritratti. Stupefacente e intrigante la storia di questa collezione, della parade di occhietti maliziosi e moine virginali, in rapporto con la passione per la fotografia e di come questa vada di pari passo (almeno in alcuni casi clamorosi) con il trasporto per gli imuberi. Lewis Carroll la passione del *somigliaro* la coniugò con i risultati che oggi tutti conoscono; ma anche Walter Benjamin, che di fotografia sembrava intendersi, non potendosi evidentemente permettere le scomodità tecnologiche di Carroll, vissuto in contingenze storiche non proprio tranquille, combattuto dal suo continuo ravanare in tutte le biblioteche, e mancando completamente di vocazione al corteggiamento di fanciulline a cui chiedere, tramite la complicità dei genitori, di mettersi in posa, si contentò di raccogliere, anziché faccette estatiche davanti all'obiettivo, i libri dei bambini. Indimenticabile l'*Index der Kinderbuchsammlung Walter Benjamin*, diviso in quattro sezioni, che elenca i titoli dei libri da lui collezionati; con una fantastica terza parte dove sono inventariati giochi di carte e puzzle.

Uno strepitoso catalogo ovvero viaggio nel mondo dei folletti e delle fate con opportuni orchi e pierini porcospino, compresi sentori di borotalco e pipì d'angelo.

C'è stato poi un altro raccoglitore di questa stampa specializzata. Un tipo assai meno noto e meno illustre degli scomodati, un certo David Katz che, oscuro veterinario, normalissimo signore borghese della seconda metà dell'Ottocento, a Trieste, la città dov'era nato e da cui mai si mosse, fu assai chiacchierato per la sua bibliotechina di Kinderbook.

Oltre la passione predominante degli imparagonabili esempi richiamati, più che assimilabili, i tre "collezionisti" sembrano allontanarsi clamorosamente uno dall'altro. Sono infatti esempi che è inutile esemplificare. Un solo dato centrale li accomuna: nessuno



Reginald Southey, *Charles Lutwidge Dodgson.*



Lewis Carroll, *Alice Pleasance Liddell.*



Lewis Carroll, *Alice Murdoch.*



Lewis Carroll, *Alice Pleasance Liddell.*

di loro sembra aver mai compiuto effrazioni di natura pedofila. Da qualche informazione sembra che Katz, oltre il prurito del collezionismo, al contrario degli altri due, di Carroll e Benjamin, non avesse proprio passione per la fotografia, salvo farsi ritrarre a periodica cadenza nello studio di Sebastianutti & Benque, fotografi dell'I.R. Corte d'Austria e del Brasile. Katz voleva forse contem-

plare con narcisistica decadenza la trasformazione del suo volto lungo gli anni.

A parte le passionacce dei tre, ciò che preme qui è il combattimento per un'immagine di Alice, l'eroina celeberrima andata nel paese delle meraviglie passando attraverso uno specchio, o uno specchio "dotato di memoria", alias dagherrotipo; o meglio ancora tramite il rovesciarsi delle visioni, come avviene all'interno di una camera oscura. Per non parlare di negativo, sviluppo della lastra e tutto l'equipaggio di una chimica semialchemica, dai nomi poco usati, idrochinone, iposolfito ecc., connessa ai bagni rivelatori e ai necessari conseguenti fissaggi.

In rapporto alla prepotente popolarità di Alice e alla fama del suo autore, del reverendo Charles Lutwidge Dodgson, nome de plume Lewis Carroll – Luigi Carlo – e della collezione dei settecento e passa peccatucci voyeristici, di quelle deliziose e perfettissime fotografie maliziose che il reverendo scattò nell'arco di un quarto di secolo, curiosamente, fin ai primi anni del secondo dopoguerra – oltre cinquant'anni dopo la morte del loro autore – non se ne sapeva praticamente nulla.

I biografi di Dodgson e gli studiosi dell'opera letteraria del reverendo di Oxford, non avevano mai preso in considerazione la sua attività di fotografo che probabilmente avrebbe potuto contribuire a una lettura diversa di *Alice nel paese delle meraviglie* e di *Oltre lo specchio*; un'attività cui Dodgson faceva diffusamente riferimento nei suoi *Diari*, nei quali compilava anche elenchi di bambine raggruppate per nome: a tutte le Agnès, le Béatrice, ecc. in molti casi è aggiunta la data di nascita.

Mai ho avuto finora una settimana di bambini così belli sa fotografare.

Domenica, ho allungato la lista dei miei amici di Oxford camminando con Arnold [...] che passeggiava con le sue bambine, e che ho accompagnato a casa. Naturalmente, mi sono accordato per fotografare le bambine: Julia (otto anni) e Ethel (sei anni).

Arlecchino [in uno spettacolo teatrale per infanti] era interpretato da una bambina di nome Gilchrist, una delle bambine più belle, nel viso e nel corpo, che io abbia mai visto. Devo riuscire a fotografarla.

Connie [Gilchrist] mi affascina [...] È la bambina più straordinariamente bella (nel viso e nel corpo) che io abbia mai visto. Vorrei farle cento fotografie.

Ho organizzato un piano per riuscire a fotografare C. Gilchrist: passare la notte a Londra; condurla a Oxford con il treno del mattino, e riportarla indietro alla sera; ciò mi consentirebbe di passare nove ore a Oxford, e mi costerebbe solo il prezzo del viaggio e quello di una accompagnatrice, che sarebbe una noia.

Dopo la cerimonia di commemorazione [dei benefattori del collegio], non ho smesso di fare fotografie, e mi sono riusciti meravigliosi ritratti di bambine – le Owen e le Miller; i primi, in veste da notte su un vero letto, mi hanno offerto gruppi eccellenti.

H. Holiday [l'illustratore della *Caccia allo Snark*, che pare abbia aiutato più volte Dodgson a comporre i suoi *tableaux vivants*] mi ha portato Xie Kitchin perché la fotografassi; l'ho ripresa, a grandezza naturale, distesa su un sofà, in camicia da notte; era stato Holiday a sistamarla così; credo sia la migliore fotografia che le ho mai fatto.

[Holiday] mi mostrò i disegni che stava facendo per me (idee per gruppi di due bambini – studi di nudo – che potrò tentare di riprodurre in fotografie di bambini reali).

Pomeriggio molto scialbo, ma sono riuscito a ottenere alcuni buoni negativi di Lily: uno dove è seduta su uno sgabello, un altro dove invece è in piedi, con una bacchetta in mano. Non avevo mai più avuto il privilegio (mai dopo il 30 luglio 1873, con Beatrice Hatch) di disporre di una modella così indifferente al proprio abbigliamento.

Avevo preavvisato la signora [una mamma che aveva portato le sue figliette da Carroll] che le due bambine erano talmente nervose che non avrei chiesto loro nemmeno di mettersi 'a piedi nudi', e fui piacevolmente sorpreso nel constatare che esse erano pronte a spogliarsi in tutta libertà, e che sembravano entusiaste di correre tutte nude. Sono stato molto fortunato a trovare una modella come ... : un viso graziosissimo e un bel corpo...

Come mai la frenetica attività di questo Choderlos de Laclos allo zucchero filato o del petit Sade di marzapane era stata dimenticata per anni?

Si deve a Helmut Gernsheim, l'ostinato pioniere e fortunato collezionista della storia della fotografia, se Carroll è venuto all'onore del mondo anche come fotografo.

Nei miei frequenti giri per le librerie antiquarie di Londra, – racconta Gernsheim – un giorno del 1947 mi fu mostrato un album di fotografie che si supponevano di Lewis Carroll. Però l'unico nome che riuscii a trovare fu quello di Charlotte Yonge, scritto sulla facciata interna della copertina. Ero piuttosto

perplesso, poiché non c'era alcuna prova che le 115 fotografie di bambini fossero davvero di Lewis Carroll. Se lo erano, il suo hobby era rimasto sconosciuto a tutti i suoi moderni biografi. Considerando che nei paesi anglosassoni ogni bambino cresce con *Alice nel paese delle meraviglie* e che sono pochi gli autori citati così spesso e così profondamente studiati, la possibilità che un tratto tanto caratteristico fosse sfuggito, mi parve piuttosto remota. L'attribuzione è probabilmente apocrifa, pensai, e il prezzo richiesto era abbastanza alto per trattenermi dal correre il rischio. Il fatto poi che il commerciante assicurasse di aver avuto l'album in magazzino per venticinque anni, e di averlo recuperato pochi giorni prima da sotto una enorme pila di libri nei sotterranei, sollevava più questioni di quante ne risolvesse. Come si poteva nascondere un pezzo così importante e dimenticarlo poi l'esistenza? Era davvero possibile lasciarlo dormire laggiù per venticinque anni senza trovare un compratore? Mentre meditavo così tra me e me sulla faccenda, mi cadde ancora una volta lo sguardo sull'indice dei modelli scritto sulla prima pagina in inchiostro rosso – un particolare che prima non mi aveva colpito. Mi venne improvvisamente un'idea. Ottenni che l'album mi fosse riservato per ventiquattro ore. Il giorno dopo condussi mia moglie al negozio per esaminare l'album ancora una volta. Prendemmo mentalmente nota con cura della calligrafia in inchiostro, rosso, quindi studiammo lettere ed altri manoscritti di Lewis Carroll al British Museum. Non c'era il minimo dubbio che la scrittura e l'inchiostro fossero identici a quelli dell'indice. Un'ora più tardi l'album era mio. Come collezionista esultavo, ma come studioso ero inquieto.

Gernsheim racconta poi come riuscisse a individuare gli altri album, alcuni ancora di proprietà della più giovane delle cinque nipoti eredi di Lewis Carroll, Miss Manella Dodgson.

Miss Manella Dodgson mi informò che gli album I e II erano stati venduti nel lontano 1930 a un collezionista americano di Carrolliana ed ora si trovavano insieme a quel che rimaneva della collezione M.L. Parrish, alla Princeton University, dove stranamente non erano stati scoperti dai biografi e storici americani della fotografia. Non sapeva dell'esistenza del mio album, che era stato regalato da suo zio a Charlotte Yonge, una scrittrice vittoriana che lui aveva molto ammirato. La sorte degli album IV e V, VIII e IX era un mistero (e tale rimane anche oggi). Gli album VI e X erano in loro possesso. L'album VII lo ritrovai più tardi alla Christ Church Library, a Oxford. Esistevano anche degli album non numerati, e di questi, due li avevano le eredi, uno la Christ Church Library e uno la Princeton University. Uno lo acquistai da un commerciante di Oxford e uno lo rintracciai in Scozia presso una signora. Quest'ultimo è entrato a far parte l'anno scorso della collezione fotografica della National Portrait Gallery di Londra. Mi fu mostrata una lunga e magnifica lettera che riguardava il mio argomento: un resoconto di Lewis Carroll dell'incontro con Mrs Cameron e i Tennyson a Ferringford, pubblicato per la prima volta nel mio libro [*Lewis Carroll Photographer*]. Il culmine comunque fu rappresentato dai diari, che

fornirono una miniera di informazioni sull'attività quotidiana di Lewis Carroll delucidando la sua appassionata devozione all'hobby dall'inizio del 1856 fino a quando abbandonò la fotografia nel 1880.

Riporto questi due lunghi pezzi di Helmut Gernsheim per non raccontare, sunteggiandolo dallo scopritore, il rinvenimento degli album fotografici di Carroll, e averne quindi, dalle parole di Gernsheim, una presa diretta; ma anche per sottolineare, in blando disaccordo con questo ferrato e autorevole studioso della materia, come egli insista sul fatto che per il reverendo Dodgson la fotografia fosse un hobby. Io credo invece vi sia altro e comunque, per Carroll, fotografare non fosse certo un passatempo. Si potrebbe accettare come facente parte della sua complessa personalità, non certo un affare di secondaria importanza. Anche perché, a me pare, che questo strano "hobby" sia implicato fortemente con il "sistema letterario" del matematico reverendo.

A mettere a fuoco Charles Lutwidge Dodgson con la fotografia fu lo zio Skeffington Lutwidge Dodgson, un tipico "esemplare" del mondo vittoriano. Viveva a Londra. Avvocato di una certa notorietà, in rapporto alla sua specializzazione in cause che avessero a che fare con turbe mentali, Skeffington Lutwidge era il peculiare curioso di ogni stramba diavoleria tecnologica moderna, massime se aveva a che fare con l'ottica. Fu nel gennaio 1856 che il non ancora reverendo Dodgson, in compagnia di tanto eccentrico zio, di cui era tuttavia non secondario emulo, vide a Londra l'annuale mostra della Photographic Society. In quel tempo la sorte sembra voler contribuire all'invenzione del mondo di Carroll, infatti, qualche mese prima della sua folgorazione sulla strada della fotografia, nell'autunno del 1855 Henry George Liddell, padre delle piccole Lorina Charlotte, Alice e Edith – alle quali il reverendo Dodgson racconterà, durante la celeberrima e chiacchierata gita in barca, le "gesta" di *Alice nel paese delle meraviglie* – viene nominato rettore del Collegio di Christ Church dove proprio Dodgson è insegnante di matematica pura e sta attendendo agli studi per intraprendere la carriera ecclesiastica. Di fatto non andrà oltre il diaconato, ordine che riceverà nel 1861. E poiché le cose non si palesano mai una per volta, per Dodgson, il 1856, l'anno della sua iniziazione alla fotografia sarà anche quello in cui "diventerà" Lewis Carroll.

Quando si avvia ai misteri del collodio e al linguaggio del fantasma fotografico, figlio della fisica e della chimica, Charles Lutwidge Dodgson ha ventiquattro anni, la fotografia – se si conta da Da-

guerre – ne ha compiuto diciassette e il procedimento al collodio cinque. Ma, non è una novità, come avvenne per molti procedimenti tecnici e scientifici, che pure l'invenzione della fotografia vivesse le sue sceneggiate sul primariato, preteso da diversi su adattamenti e perfezionamenti, in rapporto all'originale modello del 1839 dovuto a Daguerre, il quale già aveva avuto i suoi bei contrasti con il figlio di Niepce su chi avesse scattato la prima immagine della storia della fotografia.

Il metodo al collodio umido per il trasferimento dell'immagine dalla lastra in negativo sulla carta era stato inventato, nel 1851, da Frederick Scott Archer, ma la sua diffusione in Inghilterra fu possibile soltanto nel 1855, quando fu composta la battaglia legale intentata da Henry Fox Talbot, inventore di un sistema fotografico, il calotipo, che basandosi su un processo negativo-positivo precedeva, con una tecnica simile, quello di Scott Archer e che Fox Talbot sosteneva derivante direttamente dal suo brevetto. Il metodo al collodio era piuttosto complesso e richiedeva una non modesta attrezzatura, compresa una camera oscura trasportabile dove si dovevano preparare le lastre da impressionare ancora umide. Subito dopo le lastre dovevano essere asciugate con una fiamma e laccate. La fatica veniva tuttavia premiata da una maggiore precisione del dettaglio, non ottenibile con il calotipo, la cui caratteristica sono i contorni più sfumati, infatti il complesso dell'immagine appare più flou: la caratteristica delle fotografie di Talbot è quella di una leggera e generale sfuocatura.

Dodgson, nel mondo complesso della fotografia del suo tempo, non sarà proprio un antesignano, ma certo, a modo suo, un buon pioniere. Alcune esperienze nel campo le aveva compiute lo zio Skeffington Lutwidge, ma sarà il nipote a surclassarlo nell'ammirevole perfezione dei risultati. Allorché ricorre a lui perché lo aiuti a trovare un apparecchio fotografico, Charles Lutwidge percepisce lo zio come un amorevole complice. Da tempo è tuttavia proprio l'eccentrico congiunto, che ammira come un maestro di originalità, ad accendergli la fantasia con le collezioni di stranezze scientifiche, capaci di confondersi con il diorama sperimentatorio di un prestidigitatore. D'altra parte lo stesso Charles Lutwidge si diletta (ma chissà fino a che punto ci si può consentire quel "dilettava") organizzando spettacoli di innocente magia per strabiliare le sue piccole amiche. Ecco come il nipote vedeva il mondo di Skeffington Lutwidge Dodgson. Lo racconta in una lettera del 1852, spedita da Londra, alla sorella Elizabeth:

Ha come sempre un gran numero di strane novità, fra cui un tornio, un sostegno per telescopio, uno stampo per monogrammi, un bellissimo piccolo strumento tascabile per misurare le distanze sopra una carta geografica, un frigorifero, eccetera, eccetera. Abbiamo effettuato un'osservazione della luna e di Giove la notte scorsa, e dopo un'altra di animalucoli vivi nel suo grande microscopio: questo è uno spettacolo di estremo interesse, in quanto le creature sono assai convenientemente trasparenti, e puoi vedere ogni tipo di organi che saltellano qua e là come in un meccanismo complicato, e perfino la circolazione del sangue. Tutto fila a velocità ferroviaria, ragion per cui immagino debbano essere di quegli insetti che vivono solo un giorno o due e cercano di sfruttarlo al massimo.

Il 18 marzo 1856 Charles Lutwidge Dodgson è a Londra con Reginald Southey, un amico e collega di Oxford, anch'egli impallato di fotografia. Dodgson annota nel suo diario:

Siamo andati da un fabbricante chiamato Ottiwell a Charlotte Street, Caledonian Road: la macchina con lente, eccetera, verrà a costare quindici sterline. Me la sono fatta spedire al Christ Church, dato che non sarà pronta in tempo per farci nulla durante queste vacanze.

Prima di passare alle vie di fatto, e cioè farsi fotografo ancor prima che diacono e ancor prima di scatenare la propria immaginazione con il libro che lo avrebbe reso celebre, nel settembre del 1855, l'anno prima cioè di decidersi ad acquistare l'attrezzatura per duplicare il mondo, passando dal "negativo della fantasia" al "positivo dell'immaginato", davanti alla meraviglia delle immagini latenti prodotte dallo zio, Charles Lutwidge fu talmente impressionato che dopo una settimana produsse il primo dei suoi testi ispirati direttamente alla camera oscura. Scritto il 18 settembre 1855, *Photography Extraordinary*, fu pubblicato poco dopo sul numero 13 di "Misch-Masch". Dodgson con la scrittura intuì la fotografia come un esperimento negromantico e, viste le singolari applicazioni del procedimento, immaginò di utilizzarla per registrare le facoltà mentali.

La recente straordinaria scoperta della fotografia, applicata all'attività mentale, ha ridotto l'arte del romanziere a un puro e semplice sistema meccanico. Un artista ci ha gentilmente concesso di assistere a uno dei suoi esperimenti, ma, non essendo l'invenzione ancora di pubblico dominio, siamo liberi soltanto di riferirne i risultati tralasciando tutti i particolari relativi al procedimento e alle sostanze chimiche usate. L'operatore comincia affermando che le idee dell'intelletto più debole, una volta fissate su carta adeguatamente preparata, possono essere "sviluppate" a qualsiasi grado d'intensità si voglia. Sentito il nostro

desiderio di vederlo cominciare con un esempio estremo, egli fa subito entrare dalla stanza accanto un giovane che sembra essere di capacità fisiche e mentali quanto mai limitate. Alla domanda che cosa pensiamo di costui, candidamente confessiamo che l'unica cosa di cui ci pare capace è quella di dormire. Il nostro amico si dice pienamente d'accordo con la nostra opinione. Messa in posa la macchina e stabilito un rapporto mesmerico tra la mente del soggetto e l'obiettivo, viene chiesto al giovane se c'è qualcosa che desideri dire, ed egli risponde con un fil di voce: "Nulla". Gli viene poi chiesto che cosa stia pensando e la risposta è di nuovo: "Nulla". A questo punto l'artista dichiara che il soggetto è in condizioni ottimali e dà quindi inizio all'operazione.

La carta sensibile messa a contatto con il cervello del giovane, in un primo momento produsse – secondo la "testimonianza" di Charles Lutwidge – un'immagine indistinta, appena visibile, ma nel corso dello sviluppo l'impressione dei pensieri andò sempre più delineandosi e assunse caratteri fortemente contrastati. Il "racconto" di Dodgson descrive il farsi di una pagina letteraria che da un'idea embrionale via via si sviluppa mettendosi sempre più a fuoco. Ed ecco, in successione i tre momenti letterari "raccontati" da Dodgson quali si erano prodotti nelle varie fasi del loro sviluppo fotografico-letterario prodotti dalla mente del giovane torpido che si era sottoposto all'esperimento creativo.

Primo stadio del racconto-immagine nel primo bagno di sviluppo creativo

La sera era tenera e molle di rugiada. Uno zefiro frusciava attraverso la radura e qualche goccia leggera di pioggia rinfrescava il terreno assetato. A passo lento, lungo un sentiero bordato di primule, cavalcava un giovane amabile e di gentil aspetto, nella mano delicata una leggera canna. Il pony si muoveva con grazia sotto di lui, fiutando lungo il cammino la fragranza dei fiori tutt'intorno. Il sorriso mite e gli occhi languidi, in mirabile armonia coi bei tratti del cavaliere, rivelavano il corso tranquillo dei suoi pensieri. Con una voce garbata benché fiavole, egli esprimeva non senza mestizia le dolci pene che gli turbavano l'animo:

Ahimè! non ascolterà la mia preghiera!
Eppure, temerario sarebbe strapparsi i capelli:
Sfigurato, sembrerei meno bello.

Ella era incauta, cieca direi;
Un tempo amorosa indole aveva,
Ma qualcosa ha or ora mutato l'animo suo!

Vi fu un attimo di silenzio. il pony inciampò in un sasso del sentiero e disarcionò il suo cavaliere. S'udì un tonfo tra le foglie secche, il giovane si alzò: un

leggero livido sulla spalla sinistra e la cravatta un po' fuori posto erano l'unica traccia che restava di quel banale incidente.

Il risultato non soddisfaceva Charles Lutwidge che insistette per aumentare l'intensità e passare a una fase meno banale.

Secondo stadio del racconto- immagine nel secondo bagno di sviluppo creativo

Era una sera come tante altre, il barometro segnava variabile, si stava levando vento nel bosco e gocce di pioggia cominciavano a cadere; brutte prospettive per i contadini. Un gentiluomo, nella mano un rigido, nodoso bastone, procedeva lungo la mulattiera, in groppa a un buon puledro che poteva valere 40 sterline o pressappoco. C'era un'espressione vigile e decisa sul volto del cavaliere che cavalcando fischiettava: sembrava tentasse di ripescare nella memoria alcuni versi e, alla fine, ripeté in tono soddisfatto questa composizione:

E, dunque, la mia proposta è fallita.
Ma le potrebbe andar peggio, l'ho avvertita;
Sciocca è stata a rispondere No.

Purtroppo così stan le cose!
Né ora la prenderei se potessi,
Intorno ce ne son tante di bellezze par suo!

In quell'istante il cavallo mise il piede in una buca e ruzzolò a terra. Il cavaliere s'alzò non senza fatica: s'era fatto dappertutto dei brutti lividi e fratturato due costole. Ci volle un po' prima che dimenticasse quell'infausta giornata!

Terzo stadio del racconto- immagine nel terzo bagno di sviluppo creativo

Era una notte buia e tempestosa – un uragano imperversava attraverso l'oscura foresta – furiosi scrosci di pioggia sferzavano la terra quasi gemente. Lanciandosi a capofitto – giù per la precipitosa gola della montagna – sfrecciava un cavaliere armato fino ai denti – il cavallo, costretto sotto di lui a un folle galoppo, sbuffava scintille dalle narici gonfie, nella veloce corsa. La fronte agrottata del cavaliere – gli occhi roteanti – i denti serrati – esprimevano l'estrema tensione dell'animo suo – immagini strane invadevano ossessive la sua testa in fiamme – mentre con un urlo folle dava sfogo alla sua ardente passione:

Tizzoni e pugnali! Svanita è la speranza!
Ridotto è in atomi il doppiamente morto!
Di fuoco è il mio cervello, di piombo il mio cuore!

L'anima sua è selce, e che son io?
Riarso dal suo sguardo spietato e implacabile,
Il nulla è il mio destino!

Vi fu un momento di pausa. Orrore! La sua pista finiva in un impenetrabile abisso – una corsa impetuosa – un lampo – uno schianto – tutto finito. Tre gocce di sangue, due denti e una staffa era tutto quel che restava là dove il cavaliere furioso concludeva il suo tragico destino!

Charles Lutwidge Dodgson concludeva come segue il suo esemplare testo sullo sbalordimento suscitato della fotografia e che “inconsciamente”, proprio senza rendersene lontanamente conto, aveva applicato alla letteratura:

Al giovane che ora ha finalmente ripreso coscienza viene mostrato il prodotto dell'attività della sua mente: e sull'istante cade privo di sensi. Nell'attuale fase infantile dell'arte ci asteniamo da ogni ulteriore commento su questa meravigliosa scoperta; ma la mente vacilla nel contemplare la stupenda aggiunta che così viene fatta ai poteri della scienza. Il nostro amico conclude con altri esperimenti minori come lo sviluppo di un passo di Wordsworth in versi genuini ed intensi; su nostra richiesta, lo stesso esperimento è tentato con un passo di Byron, ma il foglio viene fuori bruciacciato e cosparso di vesciche per gli ardenti epiteti così prodotti.

Al di là di questo exploit “teorico”, mentre il reverendo Dodgson, anni più tardi si dedicherà con strepitosi successi estetici ai ritratti delle fanciulline, il periodo di suo massimo splendore come fotografo sarà tra il 1863 e il 1864, corrispondente alla nascita e alla pubblicazione di *Alice nel paese delle meraviglie*. Sembra proprio che tanto le immagini del reverendo, quanto la pagina scritta si compendino di analoghi sviluppi vivendo in perfetta osmosi. D'altra parte è noto come *Alice nel paese delle meraviglie* sia nato da un racconto occasionale, per le attonite bambine Liddell, durante la fatidica gita in barca sul Tamigi, in quella parte del fiume che romanticamente prendeva il nome di Isis. Da un racconto occasionale e “banale”, orale e improvvisato, via via si sviluppò, con l'accrescersi di note contrastate sovrapposte nel bagno dei rivelatori della coscienza, una scrittura spasmodica diventata pagina.

Alice nel paese delle meraviglie, oltre all'invenzione di sublimi personaggi, sembra poter essere la trasposizione letteraria della luce dell'immaginario che entra dentro un apparecchio fotografico dove, nell'intersecarsi delle geometrie della fisica, tutta la vicenda si svolge in un continuo contrapporsi e coagularsi di positivo e negativo, di luce e buio.

Con Charles Lutwidge Dodgson è facile inserire la “marcia” della malizia. Credo non vi sia stato benpensante all'epoca sua, e maligno tra i posteri, al quale non sia passato per la testa il sospet-

to che quell'entomologica raccolta di bambine, vestite e ignude, acconciate e mimetizzate sotto varie mascherine, infilzate con lo spillone dell'obiettivo, volesse significare ben altro che un'innocente raccolta di fotografie. Qualcosa di assolutamente "diverso" dalla conclamazione dell'arte prodotta mediante la camera oscura. Il tipo di sospetto si intuisce e più d'una volta procurò al reverendo cocenti amarezze, proprio quando genitori troppo maliziosamente guardinghi gli impedirono di fotografare le loro pargolette. Alcuni reagirono anche con veemenza quand'egli per costruire la scenetta arrivò a chiedere il permesso di tramandare ai posteri le angeliche nudità delle sue compagnette di giochi. C'è da credere che all'ingenuo Dodgson non venisse neppure in mente quali pulsioni suscitassero le sue richieste. Ed è proprio lui a dissipare, senza autosospetti di malevolenza, l'inquietudine che lo vorrebbe vedere quale un fin troppo raffinato pedofilo. È lui a imbrogliare il gioco. La sua fama di fotografo, da quando cominciò a imporsi grazie a Helmut Gernsheim, è indissolubilmente intrecciata alle ninfee in boccio, a quella bella serie di portrait di frugolette della severa borghesia inglese. Ma Dodgson, era un eccentrico, un bulimico della fotografia. Era di un'irraggiungibile incontentabilità. Dalla sua gran collezione di contemporanee sotto i dodici anni, spuntano anche i papà, gli zii, i nonni, i correlati, i cugini più grandi, il gran teatro della *haute* vittoriana. Insomma gli illustri del tempo. Non sbagliò bersaglio. Non si sognò mai di mandare ai posteri qualche scalcagnato abitante dei bassifondi di Londra. Per non far vergognare di sé la miseria arrivava a mascherare Alice da "mendicante", ma un povero autentico, lurido, con i pidocchi che gli saltavano da un capello all'altro, non l'avrebbe mai stecchito con il collodio. Scelse l'aspetto di quanti, in qualche modo, valesse la pena mandare a memoria per mezzo di quel perfido marchinggno che l'instancabile reverendo, professore di matematica pura a Oxford, si trascinava dietro per le esclusive contrade del "suo mondo".

Inoltre fu soltanto fotografo di persone, mai di luoghi. Collezione esisteva. La cosa sorprendente, che non meraviglia affatto, è che, quando intraprese, in compagnia del canonico Liddon, un lungo viaggio in Russia, l'unico e importante exit della sua vita, di cui ha lasciato un resoconto per altro assai modesto, l'apparecchio fotografico rimase nel suo laboratorio, costruito appositamente – dopo naturalmente una cerimoniosa progressione di domande e autorizzazioni – sopra l'appartamento da lui occupato al College del Christ Church. Le sue "vedute" erano soltanto un insistito af-

faccio sulla natura degli individui, il paesaggio riprodotto non lo interessava che marginalmente.

Anche senza apparecchio fotografico la passione predominante era tuttavia in agguato. Nella pagina riferita al 23 agosto del suo *Diario*, Carroll annota:

In uno dei nostri giri ho notato una splendida fotografia di bambina in un negozio e ne ho comprata una copia, piccola, chiedendo poi che me ne stampassero un ingrandimento, dato che quelli che avevano erano tutti incorniciati. Più tardi sono ripassato per chiedere il nome del soggetto, e ho scoperto che mi avevano già preparato l'ingrandimento, ma erano molto incerti sul da farsi perché avevano chiesto il permesso al padre della bambina e questi non aveva acconsentito alla vendita. Naturalmente l'unica cosa da fare era restituire quello che avevo comprato, ma ho voluto lasciare un biglietto, in cui espressi la speranza che mi si desse comunque il permesso di acquistare la stampa.

Nell'arco del suo panismo fotografico, dal maggio 1856 al luglio 1880 – tanto durò la maniacale furia di Dodgson di costruire il doppio del proprio orizzonte umano –, la sua camera mise le mani dentro al carattere e alle inconfessate turbe, oltre naturalmente delle bambine, di vescovi, arcivescovi, artisti, scrittori, attori e bella gente, oltre naturalmente una serie da museo delle cere di sublimi e ammirabili suoi colleghi, professori a Oxford. Tutti tipi che avrebbero meritato la lenticolare e ostinata attenzione di un Lytton Strachey.

Dodgson amava le *friandises*, il sovrano forforume di curiosità la cui intrigante cura aveva “ereditato” dall'eccentrico zio Charles Lutwidge, il suo iniziatore alla fotografia. Così, nell'illusione di chi esplora oggi la sfilata dei ritratti, sorge la tentazione, nel fascino di quelle immobilità congelate nel tempo, fissando gli sguardi che hanno fissato quelli di Carroll, di paragonarli a un trasfigurato universo di gadget. Carroll fotografa per miniaturizzare i suoi contemporanei, per possederli racchiudendoli dentro l'album del suo immaginario. Erano i giocattoli di una sperimentazione negromantica sull'umano. Forte il desiderio di paragonare un pacato reverendo a un fabbricante di bambole, non molto lontano dall'indimenticabile dottor Coppelio, sublime “invenzione” di Hoffmann.

Nell'inventario iconografico, molto, ma molto snob di Dodgson, si trova il meglio della cultura e dell'arte di quell'Inghilterra che occultava le gambe di tavoli e pianoforti per non far arrossire di vergogna l'incauto che avesse inteso tragarli in tralice, a causa dei pensieri peccaminosamente impuri che potevano susci-

tare. Le fotografie del reverendo, nonostante la sua ostinazione estetica a non voler interferire nella psicologia dei suoi soggetti, trasudano universi inconfessabili.

Dodgson flattò il narcisismo di una bella squadra di geni, gente che sarebbe entrata di diritto in un ideale catalogo di eminenti vittoriani: Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriele Rossetti, John Ruskin; e poi poeti come Alfred Tennyson, Robert Browning, George McDonald; le attrici Ellen, Kate e Mary Terry. La cosa sorprendente è che, nonostante una rigorosa ricerca e una precisione maniacale, i ritratti di Lewis Carroll risultano essere più semplici e più naturali di quelli dei suoi colleghi professionisti. Otteneva il vertice della naturalezza con il massimo dell'artificiosità.

Aveva orrore – scrisse Brassä, uno che se ne intendeva, in un saggio sulla fotografia di Carroll – dei fondi convenzionali, stereotipati, che i fotografi professionali offrivano in due o tre varianti a scelta del cliente. Non ammetteva nemmeno il ritocco. I suoi modelli erano ambientati in modo naturale, davanti a un muro di mattoni o di pietra, agli alberi del giardino, a una scala... Certo, i ritratti di Adamson [Robert Adamson, grande fotografo inglese, con studio a Edimburgo, poi socio con David-Octavius Hill] avevano più forza e quelli di Mrs Cameron, più profondità. Ma Lewis Carroll non aveva l'ambizione di mettere a nudo l'anima dei suoi soggetti, ambiva piuttosto a comporre un'immagine bella e armoniosa. Se Mrs Cameron era più attenta alle espressioni del viso che alla composizione, Carroll non voleva lasciar niente al caso, e aveva una mano infallibile nel collocare un personaggio o un gruppo. Altre differenze: Carroll non amava le foto sfocate, "floues", care a Mrs Cameron. E mentre lei era ossessionata dai visi in primo piano, dall'espressione degli occhi, lui preferiva i ritratti interi, stimando che la persona completa è più espressiva del solo viso o del solo busto.

Dodgson non amava infatti le fotografie di Julia Cameron. Se ne trova traccia diretta in un appunto del suo diario, dopo aver visitato Londra, nel 1864, la Photographic Exhibition: «Non ho ammirato i grandi testoni sfuocati di Mrs Cameron». Era il medesimo anno in cui tanto Dodgson quanto la Cameron erano in vacanza all'Isola di Wight. Il reverendo soggiornava al Plumby's Hotel di Freshwater e fu invitato dai Cameron, che possedevano una casa nell'isola. Dell'incontro ne scrisse il 3 agosto 1864 alla sorella Louisa:

...mi fu chiesto di andare dai Cameron la sera, e portare le mie fotografie – nel frattempo mi ero messo a fare conversazione, nella coffee-room, con un signo-

re e una signora (autentici, come mi aveva detto la mia singolare abilità fisiognomica) e avevo mostrato le dette fotografie prima a loro: la signora era un'artista anche lei, e vi prese un inconfondibile interesse – è stato un vero piacere mostrarle a persone che vi entrassero dentro così totalmente. Rividi questa coppia la mattina dopo, quando partirono, e trovai che si trattava di un Mr e Mrs Boyes, di St James' Terrace, Londra. Nacque una gran simpatia reciproca, e «si augurarono che li venissi a trovare, quando fossi capitato in città», e lo stesso io con loro per quanto riguarda Oxford. Veramente comincio a pensare di avere il talento di fare amicizia con la gente «con il minimo preavviso». La sera Mrs³ Cameron e io ci mostrammo reciprocamente le nostre fotografie. Le sue sono tutte sfocate a bella posta – alcune sono molto pittoresche – altre semplicemente orribili. Tuttavia parla di tutte come se fossero tanti trionfi artistici. Lei ha detto che avrebbe voluto avere per le mani alcuni dei miei soggetti per riprenderli sfocati – e io ho espresso un analogo desiderio nei confronti di alcuni dei suoi.

La farfalla più ambita della sua collezione, Dodgson la ravvisò però nel poeta laureato Alfred Tennyson, miticamente inavvicinabile, almeno nell'immaginario del reverendo fotografo. Incontrò l'inaccessibile letterato presentandosi come «Artista di Agnes Grace e di Cappuccetto Rosso». Presentazione piuttosto originale, ma che l'austero Tennyson comprese avendo avuto modo di vedere la fotografia scattata dallo "strambo" professore a una sua nipote, Agnes Grace Weld, proprio in costume di Cappuccetto Rosso.

Tennyson acconsentì a ricevere il reverendo, che si era presentato a casa sua senza altro preavviso.

Dodgson era in salotto,

...la porta si aprì, ed entrò un uomo strano, dall'aria arruffata: capelli, baffi e barba sembravano incolti e trascurati: e celavano assai il carattere del viso. Portava una giacca da mattina che gli stava larga, gilet e pantaloni di flanella grigia comune, e al collo un fazzoletto di seta nera, annodato con negligenza. Ha i capelli neri: credo, anche gli occhi; sono acuti e inquieti – naso aquilino – fronte alta e spaziosa – viso e testa sono belli e virili. I suoi modi sono stati subito garbati e affabili: nel suo modo di parlare si nasconde un umorismo asciutto [...].

Tra ben più celebri e celebrati suoi testi, Dodgson, attraverso le sue fantasie e i suoi pastiche, ne dedicò alcuni direttamente alla fotografia, oltre quello ricordato "prodotto" gli esordi della carriera di ritrattista. L'ambiguità del mezzo fotografico era per lui uno spunto fatale.

Con un formidabile doppio corto circuito, sotto il titolo *Storia*



Lewis Carroll, *Alfred Tennyson*.

della Signora, “trascrive” una incredibile leggenda scozzese fatta risalire al 1325; composta nel 1858 fu pubblicata soltanto nel 1899, dopo la morte del reverendo. *Storia della Signora* è una favola scritta da Dodgson per le figlie del vescovo Durham. È redatta in un inglese inquinato di sassone, almeno dal punto di vista ortografico. Una signora racconta la storia di un artista proprietario di una singolare scatola magica, una macchina stupefacente chiamata *Chimera* capace di produrre immagini. *Chimera* [kai'miere] e *Camera* [kæmere] in inglese hanno lo stesso suono. Si tratta indubbiamente di un apparecchio fotografico, una camera oscura addirittura precedente a quella descritta e usata da Della Porta, Leonardo da Vinci, Dürer e via avvitandoci fino a Canaletto, Bellotto, Van Wittel & Company. Insomma il meglio dello squadrone di profotografi dediti all'arte di riprodurre il vero con un artificio ottico. In effetti Carroll aveva compreso benissimo che il procedimento fotografico presentato nel 1839 da Daguerre e “benedetto” da Arago alla celebre *séance* dell'Accademia delle scienze di Parigi, si sarebbe potuto inventare secoli avanti. I presupposti c'erano tutti: la camera oscura, i prodotti chimici rivelatori, eccetera: come sempre Carroll era andato al di sopra e al di là delle righe, oltre

la lastra sensibile, si potrebbe dire. Nel testo della leggenda scozzese affiora inoltre la parola *fotografred*, termine entrato in uso ovviamente nel XIX secolo, ma ben presente nel fantastico testo fin dal secolo XIV. Lungo lo svolgersi dell'intricato racconto affiora un dato stupefacente: l'ossessione del proprietario della *Chimera* di far entrare, nella sua immagine riprodotta, la figura intera di una persona. Purtroppo la *Chimera* ha un difetto congenito oppure è semplicemente capricciosa: quando riesce a "infilare" nell'immagine il soggetto per intero, alla resa il risultato è sempre incompleto: quando "entrano" le mani, i piedi vengono inspiegabilmente tagliati via; quando si vedono i piedi, sono le mani e la testa a essere tagliati. Sarà un caso, ma quello di "entrare" da qualche parte senza perdere pezzi del proprio corpo è uno dei problemi di Alice che, nel viaggio nel paese delle meraviglie, diventata troppo grande e, dopo aver mangiato il pezzetto di fungo, non riesce a infilarsi in una casetta che sembrerebbe destinata a contenerla. Il fungo ha la forza di un'ottica che ingrandisce o rimpicciolisce. Certo, perché Alice, a un certo punto, diventerà anche di una piccolezza microscopica. Vorrebbe entrare nella macchina fotografica, una misteriosa "cassetta" nella quale dovrebbero essere svelati tutti i misteri del mondo. La *Chimera* non potrebbe essere una felicissima sinopia di *Alice nel paese delle meraviglie*?

La leggenda scozzese non sembra essere l'unico esperimento letterario in tal senso. I testi sono i controtipi capricciosi di Dodgson, alias Carroll, alias Jabberwocky (un vaniqueruloquerite) un simpatico mostro lamentoso "creato" dal reverendo e descritto in *Through the Looking-Glass, and what Alice found there*, con una lingua totalmente inventata, tale da far invidia alle pagine più formidabili del *Finnegans Wake* di Joyce. Jabberwocky è l'autobiografia riflessa di Carroll che si arroga l'autorità, e quindi la libertà, di attribuire alle parole il significato che vuole.

Ma c'è dell'altro. L'occasione per "sviluppare" le parole è, nel 1855, la pubblicazione di *The Song of Hiawatha* di Henry Wadsworth Longfellow, il romantico e retorico poeta americano ritenuto da Carroll «il più grande maestro della lingua inglese». Lo ammirava al punto da trarre dal poemetto di cotanto celebrato autore un calco ironico pubblicato nel dicembre 1857 su "The Train", intitolato *Hiawatha's Photographing*, trasformando l'eroe indiano del poemetto di Longfellow in un fotografo e quindi in se stesso. Nell'introduzione al suo poemetto Dodgson avverte:

Ogni scrittore un po' esperto e dotato di un minimo di senso del ritmo potrebbe poetare per ore secondo il metro rapido e scorrevole di *The Song of Hiawatha*. Stabilito dunque con chiarezza che per il mio breve poema non reclamo la minima attenzione per ciò che è solo puro gioco verbale, devo supplicare i lettori sinceri di limitare le loro critiche al semplice soggetto.

Cosa combina dunque lo Hiawatha di Carroll? Reca con sé, sulle spalle, un ingombrante e pesante armamentario. Poi si dedica ad assemblare il suo apparecchio fotografico in *bois de rose*, facendo scorrere alcune parti in lucidissimi cursori di ottone, altre le fa ruotare sulle cerniere, tira le giunzioni e ottiene una forma a parallelepipedo «che rassomiglia a una figura di geometria complessa del secondo libro di Euclide».

Hiawatha fissa poi l'apparecchio su un treppiede, si infila sotto un grande telo nero e tendendo verso l'esterno una mano esclama: «Per favore, non muovetevi!»

La luminosità sempre più accresciuta degli obiettivi, la maggiore sensibilità delle emulsioni, tutti i progressi e gli accorgimenti tecnici che rendono possibile l'istantaneità, andando dentro all'attimo fuggente con degli apparecchietti fotografici che gracchiano a mitraglia i fotogrammi più delle pallottole dei kalascnikov, hanno svuotato di senso un atto che, ancora un secolo fa, veniva assimilato alla stregoneria. Posa interminabile, immobilità catatonica, silenzio, respirazione sospesa, arresto del tempo, tutti aspetti di un cerimoniale misteriosofico, un'iniziazione all'aldilà. Il fotografo, sublime prestidigitatore, godeva del rispetto di un tipo umano capace di fornicare con un luogo mitico dove i soggetti venivano congelati per l'eternità. «*Mystic, awful was the process*»: «Processo mistico e terribile» dichiara un consapevole Carroll.

Ma ecco ancora Hiawatha alle prese con un'intera famiglia avida di essere affidata alla posterità. Ognuno dei suoi membri propone delle pose ingegnose. Per primo il capo-famiglia, il Governatore. Amerebbe uno sfondo di tende di velluto che dissimulassero una colonna, nascondendo anche l'angolo di un tavolo. Nella sua mano sinistra terrebbe a stringere un rotolo contenente i segreti dell'universo, mentre la destra dovrebbe affondare nel panciotto, a imitazione di Napoleone. Inoltre avrebbe dovuto contemplare una ipotetica lontananza con lo sguardo sognante delle anatre perdute nella tempesta. «L'idea – commenta Hiawatha-Carroll – era grande ed eroica, ma la fotografia risultò un totale disastro.» Ma adesso tocca alla moglie del Governatore.

Arriva in un'inenarrabile folle acconciatura, carica di gioielli, di rasi, eccessivamente sontuosa anche per un'imperatrice. Si siede, piena di grazia, il sorriso delle labbra non ha più niente di umano. In mano tiene un mazzo di fiori, più ingombrante di un cavolo. Per tutto il tempo che restò in posa, non smise di squittire come una scimmia della foresta: «Devo posare ancora? Sono abbastanza immobile? Il viso è abbastanza di profilo? Devo tenere il mazzo più alto? Si vedrà nella foto? E tutto questo per cosa poi? » Un'altra fotografia completamente sbagliata...

Quanto al figlio, lo strabiliante studente di Cambridge, parla delle "*curves of beauty*" che dovrebbero avviluppare tutta la sua persona, affinché, seguendole, gli occhi possano concentrarsi infine su una spilla d'oro. «È da Ruskin, l'autore di *Pietre di Venezia* che lo ha imparato», dichiara Hiawatha-Carroll. E aggiunge: «Può darsi che il figlio non avesse interamente compreso ciò che l'autore voleva dire». Anche questa foto si risolve in un superbo fallimento. Ed ecco la figlia maggiore che non propone nulla, chiede soltanto di rispettare la sua "bellezza passiva": spera sarà resa fedelmente. E in cosa consiste questa "bellezza passiva"? Guardare storto con l'occhio sinistro, piangere con il destro, fare un sorriso che sale fino all'angolo della narice.

Hiawatha non si degna nemmeno di rispondere alla sua richiesta. Si accontenta di sorridere, di tossicchiare e di dire: «Non ha assolutamente importanza!». Si morde le labbra e cambia soggetto. Perché, tanto, anche questa foto è un disastro.

È la volta delle figlie minori, e del più piccolo. I folti capelli scarmigliati, il viso tondo ed eccessivamente rosso, la tenuta trascurata, la giacca impolverata. È "Johnny, il cocco di papà", come lo chiamano con sua grande stizza le sorelle, che del resto lo coccolano a loro volta. Hiawatha-Carroll aggiunge: «La sua foto era così orribile, che al confronto tutte le precedenti sembravano riuscite». Alla fine Hiawatha raggruppa tutta la famiglia e, per caso, gli riesce una fotografia, in cui tutti i volti sono perfettamente simili ai rispettivi originali. E allora eccoli a denigrarla in coro senza mezzi termini: è la fotografia peggio riuscita che si possa immaginare. Hiawatha aveva conferito loro delle espressioni così strane, così torpide, così stupide e indolenti, che chiunque li avrebbe presi per dei bifolchi. «Del resto, era quello che probabilmente Hiawatha pensava di loro.» Si alzò allora un concerto di grida come se una muta di cani e di gatti abbaiasse e miagolasse all'unisono.

Allora la pazienza e le buone maniere di Hiawatha svanirono. Non si congedò dai suoi soggetti con la calma e la dignità di un artista fotografo. Chiuse infuriato le sue scatole, precipitosamente le am mucchiò su una carriola, e in tutta fretta, preso il biglietto per il primo treno, Hiawatha se la filò.

Un evidente insuccesso, la contemplazione di un fiasco solenne dove quell'anima bella di Dodgson, oltre a prendersi in giro come fotografo, trova modo di ironizzare sui suoi soggetti e di dare anche una stoccatina a Ruskin.

I risultati miserrimi dell'arte di fotografare, Carroll li contempla in un terzo racconto, *A Photographer's Day out*. Qui lo scorno è doppio: quello delle fotografie ceffate e il fallimento che ne consegue di un'intrapresa amorosa. Con una fervida parodia l'eroe-Carroll del racconto descrive le bellezze dell'amata in termini di tecnica fotografica sprofondandosi in una lamentosa giustificazione della sua passione.

Sono sconvolto, desolato, indolenzito, mezzo pesto. Come vi ho già detto più volte, non ho la minima idea di come sia accaduto ed è inutile che mi tormentiate ancora con altre domande. Naturalmente, se volete, posso leggersi un passo del mio diario che è il resoconto completo degli avvenimenti di ieri. Ma se credete di trovare in queste righe la chiave del mistero, temo proprio che rimarrete delusi.

23 agosto, martedì. Si dice che i fotografi siano nel migliore dei casi gente cieca. Si dice che impariamo a guardare anche il più bello dei volti solo in termini di luce e ombra; che di rado proviamo ammirazione, mai amore. È una leggenda che desidero sfatare. Solo se mi fosse dato di fotografare una ragazza che incarnasse il mio ideale di bellezza e, soprattutto, che si chiamasse... (perché mai, me lo chiedo anch'io, adoro il nome di Amelia più di qualsiasi altra parola della lingua inglese?), sono certo che riuscirei a scuotermi di dosso questa fredda, filosofica apatia. Finalmente è venuto il momento.

Questa sera ho incontrato per caso in Haymarket il giovane Harry Glover: « Tubbs – gridò battendomi familiarmente sulla spalla –, mio zio vuole che tu vada da lui nella sua villa con la tua macchina fotografica e il resto! ». « Tu zio? Ma io non lo conosco » risposi con la mia solita prudenza (N.B. Se ho una virtù è proprio la prudenza discreta del gentiluomo.) « Non importa, vecchio mio, lui sa tutto di te. Parti con il primo treno e portati appresso tutto il tuo armamentario di bottiglie... laggiù troverai un sacco di facce da imbruttire... »

« Non posso andare » dissi in tono brusco, allarmato dalla mole di lavoro che mi si prospettava e desideroso di tagliar corto, visto che odiavo le chiacchiere sulla pubblica via.

« Beh, rimarranno tutti male – fece Harry interdetto. – E mia cugina Amelia... ». « Basta, non una parola di più – gridai con entusiasmo –. Ci andrò, ci

andrò!» E poiché il mio omnibus arrivava proprio in quel momento ci saltai sopra e scomparsi nel frastuono prima ancora che l'altro si riprendesse dallo stupefatto per l'improvviso cambiamento dei miei modi. Dunque, è deciso: domani vedrò una Amelia e... oh Destino! che cosa hai tu in serbo per me?

24 agosto, mercoledì. Una mattinata stupenda. Preparo in gran fretta il bagaglio e nell'impresa rompo per fortuna soltanto due bottiglie e tre bicchieri. Arrivo a Villa Rosemary mentre la famiglia sta facendo colazione. Padre, madre, due figli in età scolare, una fila di bambini dell'asilo e l'immane bebè. Ma come descrivere la figlia? Non c'è parola adeguata, abbastanza espressiva, soltanto uno come Talbot potrebbe riuscirci. Il suo naso era in bella prospettiva, la sua bocca aveva forse bisogno di un po' di rilievo, ma il delicato colorito delle gote avrebbe distratto l'occhio umano da qualsiasi difetto; e quanto all'intensa luce che investiva il suo mento, era (fotograficamente parlando) la perfezione. Oh! che ritratto avrei potuto fare, se il destino non avesse... Ma non anticipiamo i tempi.

Il racconto prosegue con tutta la sceneggiata connessa all'armamentario fotografico da preparare, i soggetti nervosi e pieni di squittii sul risultato delle loro innaturali pose:

Avrei voluto rifarla [la fotografia] ma tutti sostennero che sarebbe andata benissimo, che riproduceva giusto la sua solita espressione; tuttavia, a meno che la sua solita espressione non fosse quella di un uomo con un osso in gola che tenta di alleviare il penoso senso di soffocamento guardandosi la punta del naso con tutt'e due gli occhi, devo ammettere che il giudizio sul mio lavoro non era affatto imparziale.

Poi viene preso da una cocente delusione perché scopre che l'agognata fanciulla è già promessa al cugino. Al povero fotografo altro non rimane che "rubare", non visto, un'immagine bucolica alla casa di Amelia, teatro di sospiri e incursioni fotografiche.

La collina distava circa un miglio dalla casa e la raggiunsi stanco e senza fiato. Ma il pensiero di Amelia mi dava forza. Scelsi l'angolazione migliore per il cottage, in modo da includere nella fotografia un contadino e la sua vacca. Gettai un amoroso sguardo verso la villa lontana e sussurrai: «Amelia, questo per te!»; tolsi il coperchio dall'obiettivo e dopo un minuto e quaranta secondi lo rimisi a posto: «Fatto! – gridai con incontenibile entusiasmo. – Amelia, sei mia!».

Con impazienza, tremando, mi coprii la testa con il cappuccio e cominciai lo sviluppo. «Tre alberi piuttosto confusi... beh, il vento lì aveva leggermente mossi; *questo* non si sarebbe notato molto... E il contadino? ma *quello* s'era spostato di qualche passo, e mi spiacerrebbe specificare quante braccia e quante gambe sembrava avere. Non importa! chiamatelo ragno, centopiedi, quel



che vi pare... E la vacca? devo riconoscere, sia pur contro voglia, che aveva tre teste e benché un animale simile possa sembrare singolare, pittoresco non è davvero! Sul cottage, però, niente errori: i suoi comignoli erano tutti come dovevano essere e, nell'insieme – pensavo – Amelia vorrà...»

A questo punto il mio soliloquio fu interrotto da un colpetto sulla spalla più perentorio che di semplice richiamo. Tirai fuori la testa dal cappuccio – devo proprio dire con imperturbabile dignità? – e puntai lo sguardo sullo sconosciuto. Era un tipo tarchiato, rozzo nell'abito, un'espressione scostante, e aveva tra le labbra un filo di paglia; l'uomo che stava con lui era ancor peggio. «Giovanotto – comincio il primo –, qui sei in casa d'altri, levati dai piedi, e in fretta anche.» Inutile dire che quest'osservazione cadde nel vuoto, che io presi la bottiglia di iposolfito di sodio e mi accinsi a sviluppare la fotografia. Quello cercò di fermarmi. Resistetti, il negativo cadde e si guastò. Non ricordo altro, eccetto la vaga nozione di aver colpito qualcuno.

Se potete trovare qualcosa in quel che vi ho testé detto che spieghi il mio stato attuale, accomodatevi pure; ma, come ho in precedenza osservato, tutto quel che posso dirvi è che sono sconvolto, desolato, indolenzito e mezzo pesto, e che non ho la più pallida idea di come mi sia successo.

Il reverendo Charles Lutwidge Dodgson incontrò per la prima volta Alice Liddell, figlia del non molto amato decano del College di Christ Church, e sorella di Harry, Lorina e Edith, il 25 aprile 1856. Alice aveva quattro anni e lo colpì profondamente. Intensificò da quel momento le sue visite al decano al punto che, da strane reazioni, cominciò a sospettare che Mrs Liddell lo considerasse un inopportuno. Scoprì con disappunto che lo ritenevano innamorato della governante.

Nel luglio 1932, diventata intanto Mrs Hargreaves, a seguito del matrimonio con il capitano Caryl, Alice Liddell, sollecitata, rese pubblici su "The Cornhill Magazine" i ricordi d'infanzia. Apparvero sotto il titolo *Alice's Recollections of Carrollian Days*. Alice evocò, forse idealizzandole, le atmosfere dei pomeriggi trascorse dai piccoli Liddell in compagnia del reverendo.

Guidati dalla governante ci recavamo nel suo appartamento. Là ci sedevamo sul grande sofà, tutti in circolo intorno a lui, ed egli ci raccontava delle favole, illustrandole via via con disegni a matita o a inchiostro. Quando avevamo raggiunto la piena felicità, ci faceva posare e ci fotografava prima che la nostra allegria svanisse. Sembrava possedere una riserva inesauribile di quelle storie di fate, e le improvvisava all'istante, senza mai smettere di disegnare su un grande foglio. [...] Quando passavamo il pomeriggio in barca sul fiume con Mr Dodgson, cosa che accadeva non più di quattro o cinque volte durante l'ultimo trimestre, egli portava sempre con sé una cesta colma di dolci, e un bollitore che faceva scaldare sopra un covone di fieno, se avevamo la fortuna di trovarne



Lewis Carroll, *Edith, Lorina, e Alice Liddell*, 1859.

uno. [...] Il nostro gruppetto era composto solitamente da cinque persone: Mr Dodgson, un suo amico e noi tre [Lorina, Edith e Alice]. [...] A Oxford Mr Dodgson indossava sempre un clergyman nero, ma quando ci portava sul fiume metteva un paio di pantaloni di flanella bianca. Analogamente, sostituiva il cilindro nero con un cappello di paglia bianca, conservando naturalmente le calzature nere, dato che a quei tempi non si conoscevano le scarpe bianche da tennis. Se ne stava sempre tutto eretto, anzi impalato, come se avesse inghiottito una scopa.

Il 4 luglio 1862 fu fatale. Assieme all'amico Duckworth e alle tre bambine, Dodgson partì per una di quelle amabili gite in barca. Del ricordo di quel giorno esistono tre versioni, tre fotogrammi, lo sviluppo della memoria impressionata dal ricordo.

La prima "fotografia" è di Carroll:

Quante volte abbiamo vogato insieme su quelle acque tranquille, le tre bambine e io, intanto improvvisavo una favola per farle divertire! [...] Ma nessuno di quei racconti venne mai messo per iscritto: vivevano e morivano come efeme-

ridi. Duravano ciascuno lo spazio di un pomeriggio tutto d'oro, fino al giorno in cui, per caso, una delle mie piccole ascoltatrici mi chiese di scrivere la fiaba per lei. Sono passati parecchi anni, ma mentre scrivo queste righe, ricordo benissimo che, cercando disperatamente un tema fantastico originale, avevo cominciato con lo spedire la mia eroina in fondo a una tana di coniglio, senza avere la minima idea di cosa sarebbe successo dopo...

La seconda di Alice:

Le avventure di Alice nel sottosuolo furono narrate quasi per intero in quel pomeriggio sfolgorante di luce, mentre una nebbia di calore tremolava sui prati, proprio là dove il nostro gruppetto era sbarcato per riposarsi un poco, all'ombra dei covoni, nei pressi di Godstow. Mi sembra che le storie che ci raccontò quel pomeriggio fossero più belle del solito. Infatti ricordo benissimo questa gita, e ricordo anche che, l'indomani, cominciai a insistere perché scrivesse la favola per me; fino ad allora non l'aveva mai fatto. A causa dei miei «e poi? e poi?» e delle mie insistenze, dapprima disse che ci avrebbe pensato, poi me lo promise, sia pure con qualche esitazione, e si gettò nella stesura.

La terza “istantanea” è Duckworth:

Ero io che remavo all'indietro, e lui sedeva a prua, durante quella famosa gita a Godstow. Eravamo d'estate, in vacanza, e le nostre passeggere erano le signorine Liddell. La favola fu composta e raccontata al disopra delle mie spalle per Alice, che reggeva il timone della nostra barchetta. Ricordo che girai la testa e domandai: «Dodgson, state improvvisando?» «Sì – mi rispose –, invento man mano che racconto.» Ricordo anche benissimo che, quando riportammo le bambine a casa, Alice ci augurò la buona notte dicendo: «Oh, Mr Dodgson, vorrei tanto che scriveste per me le avventure di Alice». Rispose che ci avrebbe provato, e in seguito mi rivelò di essere stato sveglio quasi tutta la notte, a mettere per iscritto i ricordi delle fantasticherie che avevano rallegrato il nostro pomeriggio.

«Dodgson state improvvisando?» chiese appunto Duckworth. In realtà Lewis Carroll, sotto il grande telo nero dell'immaginazione non improvvisava, sviluppava le sue lastre mentali. A quel punto si era trasformato nella camera, in una *chimera* capace di produrre autonomamente i propri soggetti indipendentemente da dove il caso avrebbe portato l'obiettivo a curiosare. Nel pomeriggio del 4 luglio 1862 stava rivelando centinaia di lastre che per anni aveva impressionato nella sua mente. Visioni perfettamente a fuoco, approssimazioni sfuocate, rovesciamenti ottici. Non ci interessa più sapere chi fosse realmente Alice, se l'una o le centinaia che Carroll scrutò attraverso il vetro smerigliato per “pietrificarle” nella sua

ideale collezione; né ha importanza discutere se Alice fosse lo stesso Carroll che continuava a giocare come aveva fatto per tutta la vita. Vagheggiava pagine stampate al contrario da potersi leggere soltanto davanti a uno specchio. La lezione del dagherrotipo, forse. Gli era comunque bastato guardare dentro alla camera e raccontare il mondo destra-sinistra e sopra-sotto, come appunto appare quando lo si scruta dentro al mirino per sorprenderlo nel suo mistero, un attimo prima dello scatto.



Rimbaud: autoritratti all'albumina come autobiografia

In vista di Aden il postale delle Messagerie Marittime rallentava. Il ronfo cadenzato delle macchine emanava trabalzi. Vibrazioni che, correndo per il ponte perlinato di tek, scuotevano la piccola folla assiepata a prua, curiosa della città. Tra questi – errabondi illusi di fortune, mercanti girovaghi, pelliastre ansiosi di imprevisi – stava un uomo di ventisei anni, alto, i capelli scarruffati, le narici golose degli odori che venivano da terra, gli occhi blu. Con il suo abbigliamento pigro e incipriato dal tempo, una sacca floscia a traverso schiena, aveva già cercato la buona sorte per i porti del mar Rosso, assaggiando i densi sentori di Gedda, Suakim, Massaua, Hodeidak.

Nel 1880 Aden era un vivacissimo avamposto: il varco da cui passavano le mercanzie per l'Asia. Dal mare la città appariva bianco osso: una striscia di case a porticato calcinate dalla luce. I tetti piatti a terrazza. L'edificio più rilevante l'hôtel de l'Univers, al cui androne approdavano avventurieri e negozianti, invariabilmente accolti dal patron, un greco di Smirne che somigliava a un granchio in amore. La fila delle case lungo la riva era cresciuta su un pianoro secco, polveroso, ai piedi di una collina coriacea color elefante, un'altura fatta di cuoio che correva alle spalle dell'abitato verso uno sconosciuto quanto improbabile interno. Una cortina oltre la quale poteva finire il mondo e che, verso destra, scendeva a lambire il mare, assottigliandosi in un punta, simile alla coda di un grande animale addormentato. L'uomo dagli occhi blu pensò che non sarebbe stato male avere una fotografia di quella veduta dal mare. Un attimo dopo non gli importava nulla. Ogni oggetto crea fastidio. Aden era anche il centro più importante del caffè, chiamato moka, raccolto nello Yemen. Per la porta di Aden passavano, alla volta dell'Europa, il riso dell'India, la gomma, incenso, piume di struzzo, avorio, conchiglie e perle del mar Rosso, pelli conciate. La città geometrica, con strade parallele, si intersecava a scacchiera su cui nevicava continuamente polvere, come un talco rosato. Dromedari fiacchi, dalle mascelle dondolanti, seguivano con sguardi assenti uomini che passavano.

Quando vi approdò, il 7 agosto 1880, Arthur Rimbaud stava per



Arthur Rimbaud, *Autoritratto*, Harar 1883.



Arthur Rimbaud, *Autoritratto*, Harar 1883.



Arthur Rimbaud, *Autoritratto*, Harar 1883.

compiere ventisei anni. Da tre aveva smesso di scrivere versi. Ad Aden da cinque non pioveva. Non esistevano foglie a vista d'occhio. Se qualcuno ne avesse desiderata una avrebbe dovuto farla arrivare per posta. Le parole albero, pianta, erba e verde venivano ignorate dalle lingue che si parlavano in quel luogo. Al centro di un quadrilatero il suq spandeva un afrore di straccio muffito e lisciva. Pelli di capra stese a essiccare facevano gola a nuvole di mosche azzurre e oro. Il medesimo giorno del suo arrivo ad Aden, Rimbaud scrisse una lettera alla madre:

Ho lasciato Cipro da quasi due mesi, con 400 franchi dopo alcune discussioni con il pagatore generale e il mio ingegnere... Sono venuto qui dopo aver tentato di trovare qualche cosa da fare in Abissinia. Sono impiegato da un commerciante di caffè, dove guadagno per ora sette franchi. Quando avrò qualche centinaio di franchi, partirò per Zanzibar, dove, a quel che si dice, c'è da fare.

Non un cenno al paesaggio, all'ambiente, all'affocata Aden, senza un filo d'erba, né una goccia d'acqua buona. Non gli sarebbero certo risultate estranee le curiosità per un mondo sconosciuto che gli si apriva. Lungo la periferia di Aden, nelle ore silenziose di metà giornata, scopriva umanità che spuntavano da buchi fatti per terra; che vivevano di libera povertà, una miseria ignara del proprio immateriale destino. Era gente, quella, che possedeva solamente lo straccio che velava corpi di legno combusto. Occhi curiosi scrutavano lo straniero. Centenari che erano suoi coetanei. Rimbaud conosceva i limiti della scrittura, sapeva che è impossibile raccontare oltre l'illecito, oltre il confine della lingua. E chi mai avrebbe letto le pagine di uno che aveva voltato le spalle alla parola? Uno che aveva giocato con le vocali e al quale adesso i suoni morivano in gola? Quella di Rimbaud era ormai una scrittura di servizio: nelle sue lettere si leggeva soltanto ed esclusivamente quanto vi era scritto. Le immagini spente. Gli mancava lo strumento. Non passò perciò molto tempo: desiderò un apparecchio fotografico per "scrivere con la luce". Ma a quel momento non stava più ad Aden, la spoetizzante tappa dove ogni cosa era talmente esausta da non suscitare neppure la curiosità di un obiettivo. L'ex poeta avrebbe trovato i suoi soggetti all'Harar, un nome impreciso: è variabilmente Harrar, Adar e anche Herèr, secondo la gutturalità dei suoni che la lingua aramaica consente.

Harar, punto di incontro di popolazioni che si guardavano con astio, cugini di un'unica razza spaccata in tribù a causa di antiche liti familiari, piccole nazioni ricche di nulla se non di fierezza e di-

sperazione. I capelli impastati col fango. Allora la città abissina, simile a un'arnia, capanne su capanne, subito slabbrate appena alzate, sorgeva a un'altitudine di circa 1700 metri. Una città murata, biblica, digradante sui versanti di un ampio dosso. Fuori della cinta campi coltivati, giardini di banani, piantagioni di caffè, alberi che affondavano le radici in una terra densa, tinta di sangue. Da quell'altura si scorgeva l'uebi Scebeli, il fiume sacro degli etiopi, color pantano, giallo ocrato a causa delle terre erose lungo il suo viaggio. Qui dominavano i Galla, gente di abile commercio, maestri di tutte le strade carovaniere. Quando Rimbaud vi arrivò, dopo Aden e Zeilah, pensò d'aver trovato il giardino celeste. In questo luogo, tra viaggi e avventurose vendite d'armi a re Menelik, auspice ras Makonnen, visse Rimbaud l'ultima parte della sua vita. Amò quel posto? Sperò di viverci per sempre? Difficile dirlo. Una cosa è comunque certa: Harar è l'unica città, tra le tante del suo errare africano, che "documentò" con una macchina fotografica.

Scriveva il 15 gennaio 1881 all'ineffabile madre e alla sempre trepida sorella Isabelle: «Facciamo arrivare un apparecchio fotografico, e vi spedirò delle vedute del paese e delle persone. Riceveremo anche il materiale di laboratorista di storia naturale, e potrò inviare uccelli e animali ancora sconosciuti in Europa. Ho già qui alcune curiosità che aspetto l'occasione di spedire...». Lettera che in un certo qual modo giustificerebbe la lapide collocata sulla sua casa natale, nella plumbea Charleville. Sul marmo eroso una scritta rammemora la venuta al mondo d'uno dei più grandi geni della poesia moderna: «In questa casa nacque Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud esploratore e poeta».

Ci vollero sei mesi affinché l'attrezzatura fotografica gli arrivasse da Lione, commissionata tramite il colonnello Dubar, un personaggio che Rimbaud ben conosceva e che godeva di tutta la sua stima. Si trattava infatti dell'antico agente della ditta Bardey di Aden, rientrato in Francia.

Rimbaud viveva l'illusione di un veloce profitto per mezzo della fotografia la cui tecnica conosceva solamente per averla "studiata teoricamente" su un manuale – «Ho un trattato di fotografia nel mio bagaglio...» – e sperava, attraverso la riproduzione del mondo, di compiere autentiche campagne di immagini dei luoghi che andava esplorando, per venderle in Francia con un certo guadagno. Avrebbe tentato il catalogo dei paesaggi africani. I progetti li confidava alla madre. Anche per tenere calma la sempre accorta genitrice che, a Roche, nelle Ardenne, conducendo una fattoria con polso fermo, era una che sapeva badare al soldo. Dalle rispo-

ste di Arthur ben si capisce di qual tipo dovevano essere le raccomandazioni allo scapestrato figlio che madame Vitalie Cuif veuve Rimbaud, nel profondo, doveva considerare poco meno di una disgrazia, impetrando tuttavia per lui protezione nelle cupe preghiere domenicali.

Dici che mi derubano – le scriveva da Harar l'8 dicembre 1882 – ma so benissimo quanto costa un apparecchio da solo: alcune centinaia di franchi. Ma sono i prodotti chimici, molto numerosi e cari e fra i quali ci sono dei composti d'oro e d'argento che valgono fino a 250 franchi il chilogrammo, sono gli specchi, le carte, le vaschette, i flaconi, gli imballaggi molto cari, che ingrandiscono la somma. Ho chiesto ogni genere di ingredienti per una campagna di due anni. Per quanto mi riguarda, trovo che sono servito a buon prezzo. Non ho che un timore, che quelle belle cose si rompano per strada, in mare. Se mi arrivano intatte, ne trarrò un grande profitto e vi manderò delle cose curiose. Invece di arrabbiarti, non hai che da rallegrarti con me. Conosco il prezzo del denaro; e se azzardo qualcosa, è con conoscenza di causa.

La mente erratica, in quei momenti, poteva portarlo forse a un ormai lontano accadimento, a una fotografia. Al ritratto di lui diciassettenne. Era successo tutto così in fretta. La sera del 4 ottobre 1871 sembrava remota. In una saletta dell'hôtel des Etrangers, in boulevard Saint-Michel a Parigi, davanti allo sbigottito gruppetto di poeti parnassiani, aveva letto i propri versi: «Comme je descendais des fleuves impossibles...». Era il *Bateau ivre*. Il ragazzo Rimbaud proseguiva tra la meravigliata attenzione di Coppée, Méral, Mendès, Blémont, Verlaine...

Arrivato a Parigi da Charleville da appena due giorni, indossava un abito troppo stretto, sembrava esservi cresciuto dentro. Portava calze azzurre sferruzzate alla contadina. Terminata la lettura un fremito aveva attraversato gli entusiasti *hommes des lettres* del "Parnasse". Se Rimbaud fosse arrivato in carrozza, dopo averli staccati, i poeti si sarebbero sostituiti ai cavalli per recare il giovane prodigio in trionfo. Acclamato come una primadonna, come la soubrette del Ballo Excelsior, fu celebrato in un ritratto. Concorदारono tutti che quel giorno magico e memorabile dovesse essere "bloccato" da un segno immutabile. Così Rimbaud, il "fanciullo dolce e demoniaco" fu condotto nello studio di Carjat che lo mise in posa.

Da quel momento gli occhi di Rimbaud ci guardano. Gli autoritratti, scattati all'Harar, li spedì "ai suoi" perché potessero vedere come il poeta delle più efferate stagioni all'inferno si fosse trasmutato in esploratore e mercante. Era riuscito in un possibile gioco

inconscio (o voluto?) a rendere tangibile la sua conclamata teoria poetica: «Io è un altro».

Vi mando – scriveva – fotografie di me stesso fatte da me... Quelle fotografie mi rappresentano, una, in piedi su una terrazza della casa, l'altra, in piedi in un giardino di caffè: un'altra, con le braccia incrociate in un giardino di banani. Tutto è riuscito scialbo, a causa delle cattive acque che uso per lavare. Ma farò un lavoro migliore in seguito. Questo è soltanto per ricordare il mio aspetto, e darvi un'idea dei paesaggi di qui.

Rimbaud doveva tuttavia ritenersi passabilmente soddisfatto perché inviò altre copie delle sue fotografie ad Alfred Bardey, il titolare della ditta dove aveva lavorato ad Aden. Che gli scrisse il 24 luglio 1883:

Mio caro signor Rimbaud, mio fratello mi ha inviato le fotografie che avete voluto cortesemente mandargli per me. Vi ringrazio molto per questa attenzione. Ho provato un grande piacere nel rivedere qualcosa di Harar... Sotiro è splendido in mezzo alla giungla che voi chiamate giardini di Rauf Pascià. Parecchie delle vostre fotografie sono un po' confuse, ma si vede che c'è un progresso perché le altre sono perfette. Vorrei esprimervi la mia riconoscenza per la vostra attenzione, ma voi siete un po' bizzarro, e non so che cosa mandarvi per farvi piacere. Ditemi se degli strumenti come teodolite, grafometro ecc. vi piacerebbero.

La "produzione" di Rimbaud fotografo si riduce a otto fotografie: tante se ne conoscono. Reperti sbiaditi su carta povera: tre autoritratti, una confusissima veduta del mercato di Harar, una capanna, un indigeno accucciato davanti ad alcune scodelle rotte, un somalo altero in groppa a un cavallo bianco; e il ritratto di Costantino Sotiro, ambientato in un giardino di banani.

Sotiro, un greco conosciuto anche come Adji-Aballah, somigliava a un atlante geografico, conosceva tutte le strade e sapeva il nome di tutte le stazioni. Aveva più o meno l'età di Rimbaud e gli era devotissimo. Commerciarono e lavorarono insieme. Sotiro divenne un mito tra i nativi. Di lui non si sa quasi nulla. Pochissime le informazioni sulla sua vita. Le ultime, indirette, grazie a due lettere che, in uno sgrammaticatissimo italiano, scrisse a Rimbaud, ricoverato all'ospedale della Conception di Marsiglia, dopo un doloroso e avventuroso viaggio. Il tumore al ginocchio mangiava la sua esistenza. La fine iniziò con l'amputazione della gamba destra.



Arthur Rimbaud, *Ritratto di Sotiro*, Harar 1883.



Arthur Rimbaud, *Indigeno*, Harar 1883.

Carissimo amico A. Rimbaud, mi viene in mano la vostra del 4 luglio in quale con dolore vedo la vostra corrente storia in Ospedale, ma grazie a dio, che siete guarito e non avete più dei terribili dolori di non poter dormire... fate imparare adagio, di non faticare anche la sana gamba... Notizie del nostro paese: fame in paese di Harar e Abissinia, si mangia l'un l'altro.

Sotiro non avrebbe certamente mai immaginato di diventare, a suo modo, un "immortale", grazie a quella fotografia scattatagli dal carissimo amico Rimbaud, un giorno, in un giardino di banani. Sparì, così sembra, senza lasciare tracce. Si ignora se abbia avuto notizia della morte di Rimbaud.



Gli angeli di Julia Cameron

Quando nel 1923 iniziò a scrivere *Freshwater*, Virginia Woolf aveva ben presenti le fotografie eseguite dalla zia Julia Cameron. Con un testo teatrale scherzoso – di uno scherzoso che faceva tuttavia l'occhiolino alla fatalità tragica dell'esistente – Virginia Woolf prendeva in giro amabilmente il mondo della zia e tutta la cerchia dei suoi amici e “sviluppendolo” cercava di “mettere a fuoco” l'universo flou della memoria familiare di Julia Cameron, di quell'eccentrica parente che, misurandosi audacemente da pioniera con la macchina fotografica, aveva lasciato una quantità di immagini dove si leggeva uno struggente senso di lontananza; e anche l'esaurirsi di un'epoca. Julia Cameron insisteva a voler “costruire” i propri soggetti nell'illusione di rincorrere l'arte con un pittorialismo casalingo. La zia di Virginia riuscì almeno in un intento non voluto: tra la paccottiglia fotografata in pose languide, colse il senso del suo tempo, catturò l'aura vittoriana come nessun altro fotografo del suo tempo. Virginia Woolf con la commedia *Freshwater* riempiva il vuoto della lontananza e, contrariamente alla zia che “raccontava” prevalentemente per immagini sfuocate, voleva rappresentare un'epoca contemplata con ironica nostalgia. Virginia spe-



rava di far riaffiorare le ombre dal pelo dell'acqua di uno stagno scuro dove si erano inabissate per interrogare i fantasmi esorcizzati dal tempo. La stesura di *Freshwater* a un certo punto fu interrotta. Il testo "dimenticato". Ripreso dalla Woolf dodici anni dopo, nel 1935, venne rappresentato il 18 gennaio per festeggiare il compleanno di uno dei figli della sorella Vanessa. Messo in scena è tuttavia una forma eccessiva per rammentare come la commedia di Virginia avesse il suo debutto in una rappresentazione privata "at home" in casa della stessa Woolf, al numero 8 di Fitzroy Street a Londra, dove si era stabilita con il marito Leonard. Gli interpreti erano la famiglia, pescati nella tribù degli Spencer e dei Bell con l'aggiunta dell'amico Duncan Grant, cugino di Lytton Strachey, il raffinatissimo autore di ritratti delineati con un alto magistero stilistico, un profondo senso della psicologia e della storia. Ottanta gli invitati per la prima di una commedia mai più rappresentata. L'appuntamento a Fitzroy Street era fissato per le nove di sera, *entrance impossible after 9.30 p.m.* Ecco la locandina dello spettacolo con personaggi e interpreti:

Julia Margaret Cameron, Vanessa Bell; Charles Hay Cameron, suo marito, Leonard Woolf; George Fredrick Watts, Duncan Grant; Ellen Terry, moglie di G. F. Watts, Angelica Bell; Alfred Tennyson, poeta laureato, Adrian Stephen; Mary Magdalen, la cameriera, Ann Stephen; Sottotenente John Craig, della Regia Marina, Julian Bell; Regina Vittoria, Eve Younger; Il marsovino, Judith Stephen; La scimmietta, Mitzi.

Nel 1923 allorché Virginia cominciò a delineare l'impianto di questo curioso e surreale testo teatrale, aveva ben chiaro che cosa volesse fare. Non si trattava soltanto di un gioco familiare, né di un originale passatempo snob. In *Cambiamento di prospettiva*, il 7 ottobre 1923, annotava: «L'idea è di usare fotografie della Cameron, scialli, cammei, calzoncini a sbuffo, alberi di alloro, poeti laureati, eccetera, eccetera, a profusione...». Materiali che erano la diretta citazione del mondo stratificato e sovrabbondante che Julia Cameron aveva messo in scena nelle sue fotografie, col piacere ingenuo di teatralizzare il proprio entourage. La Cameron rappresentava il reale proponendolo come una finzione, facendogli tuttavia mutare prospettiva per scoprire, sicuramente in modo inconscio, come avrebbe reagito spontaneamente a "quell'illusorio finto-vero" la visione autonoma della camera. Julia Cameron costruiva il "soggetto" e poi aspettava, dopo lo scatto, per vedere come sarebbe andata a finire. La Cameron attribuiva somma importanza alla re-



*Julia Margaret Cameron, Freshwater, "Dimbola". Il gruppo comprende Har-
dinge Hay Cameron e le sorelle Alderson.*

gia dei suoi teatrini. Era certa di quanto addobbava. Affidava poi il tutto alla suprema casualità del metodo fotografico. Tanto Julia quanto la nipote Virginia con le loro differite messe in scena sdoppiando il mondo sfidavano il risultato. *Freshwater* è lo sdoppiamento di due negativi sovrapposti, soltanto che la "fotografia" retrospettiva di Virginia Woolf, scattata con la commedia, si limitava a un gioco-esperimento di doppia esposizione: il mondo vittoriano della zia e il suo mondo di Bloomsbury. La "fotografia" scattata da Julia Cameron rimane il montaggio di un universo chiuso che

non si pone domande perché, vivendo nell'illusione di un'età sicura, è certo di considerarsi comunque all'avanguardia.

Le ali degli angeli di Julia Margaret Cameron furono confezionate con penne di oca dal pollivendolo di Freshwater.

Julia, quasi cinquantenne, si era innamorata di due cottage nell'isola di Wight. Li aveva comprati da un vecchio marinaio e vi era subito andata ad abitare. La nuova casa, di fronte al mare, si chiamava "Dimbola". I vicini di Julia erano i Tennyson, la cui proprietà, Farrinfard, sorgeva al margine di Freshwater. Alla "Dimbola", in un pollaio trasformato in studio e nella carbonaia diventata camera oscura, Julia Cameron produsse i suoi primi insuccessi fotografici.

Era nata l'11 giugno 1815 a Calcutta dove il padre, James Pattle era ufficiale nel Bengala Civil Service. Secondo la buona tradizione degli inglesi di stanza in India, di mandare cioè i figli a formarsi in Europa, la piccola Julia partì per la Francia dove, a Versailles, la nonna materna si occupò della sua educazione. Nel 1834 tornò in India. Due anni dopo, durante un soggiorno al Capo di Buona Speranza, conobbe Charles Hay Cameron, un giurista seguace del riformatore Jeremy Bentham, uomo colto e appassionato di opere classiche che, pur più anziano di lei di venti anni, nel 1838 divenne suo marito. Cameron aveva pubblicato nel 1835 un volume, oggi dimenticato, di saggi *On the Sublime and Beautiful* che influenzarono il gusto della moglie, già disposta alle eleganze di un'estetica raffinata ereditata dalla madre, Adeline de l'Etang, che del gusto e del culto per la bellezza aveva fatto ragione di vita.

Julia era una delle numerose sorelle Pattle. Virginia Pattle, la più bella delle sorelle, secondo il giudizio dei contemporanei, sposato Charles Somers-Cocks, diventò contessa di Somers, una donna vivacissima, mondana, impulsiva, piuttosto eccentrica, che amava fare la gran vita. Un'altra sorella, Sarah, si guadagnò un posto di rilievo in una sfera assolutamente meno mondana di quella di Virginia, ma più interessante, si potrebbe dire. Sposò Thoby Prinsep, un funzionario angloindiano di certa qual rilevanza e membro del consiglio di amministrazione della Compagnia delle Indie. I Prinsep andarono ad abitare fuori Londra, a Kensington, in una vecchia fattoria chiamata Little Holland House. Per gli ostinati della precisione più o meno dove oggi si trova Melbury Road. Era una casa grande e comoda da permettere a Sarah, mentre la sorella Virginia si dedicava all'aristocrazia del sangue, di ospitare l'aristocrazia intellettuale. Tennyson, il Poeta Laureato che era succeduto nell'olimpica designazione a Wordsworth, sir Henry Taylor, Wil-

liam Makepace Thackeray con le figlie, William Allingham, Tom Hughes, Gladstone e Disraeli erano gli *habitués* della casa. A Little Holland House trovavano la piacevole monotonia tanto ambita dagli snob dell'età vittoriana. In quella casa si mangiava a tutte le ore, la tavola era perennemente apparecchiata e il clima era rallegrato dalla padrona di casa. In realtà le sorelle Pattle, al di là delle individuali storie, erano un po' tutte eccentriche. Poi arrivavano anche gli artisti, pittori come George F. Watts, il quale fu ospitato per molti anni e Mrs Prinsep gli aveva messo a disposizione uno studio, dove convenivano Holman Hunt, Burne-Jones, Woolner e Ruskin che parlando di Mrs Prinsep e di sua sorella – riferendosi a lady Somers – le definì «certamente due delle più belle donne nel vero senso della parola (marmoree figure del Partendone con occhi scuri) che si possono trovare al mondo d'oggi». E Ruskin, secondo un'accezione diffusa, di estetica doveva intendersi, per cui non possiamo che accogliere la sua affermazione come un dato certo.

Meno bella era invece Julia Margaret, la seconda delle sorelle Pattle. A quanto vien detto era la più colta delle sorelle, forse più dotata intellettualmente. Inutile sottolineare a qual livello nutrissi un vivace interesse per l'arte e la letteratura; per un tipo come Julia e per la società in cui viveva è un'affermazione inutile quanto ovvia. La moglie del pittore Watts diceva che lei «era due volte più generosa della più generosa delle sue sorelle, più impulsiva della più impulsiva. Se loro erano esuberanti, lei lo era il doppio: se loro erano accattivanti, a lei non si poteva resistere».

Di lei si raccontava un diorama di storie tutte connesse alla sua ossessionante distrazione. Un giorno fu vista mentre, chiacchiando, si avviava, in un abito sontuoso di velluto rosso, verso la stazione ferroviaria di Putney. In una mano recava una tazza di tè, nell'altra un cucchiaino con quale rimescolava a tratti il contenuto della tazza. Accanto a lei stava un'amica, imbarazzatissima, che non osava attirare la sua attenzione all'originale performance, amica che a sua volta cercava vanamente di restituirle una preziosa sciarpa cashmere che lei le aveva donato dieci minuti prima.

Una scena degna di Lewis Carroll.

Quando Cameron, dopo aver fatto parte di importanti commissioni in India – Indian Law Commission, Council of Education for Bengal, Council of India – si ritirò dai suoi incarichi, con la moglie e i figli rientrò in Inghilterra. Sul battello che la porta nella sua vecchia patria d'origine, Julia Cameron, nell'immaginario di chi oggi la pensa, per la sua eccentricità e le sue infinite curiosità, po-

trebbe ricordare la controfigura idealizzata di una Mrs Moore di *Passage to India*, un tipo che parla con i misteri ed è capace di rompere il velario che si frappone tra l'essere e il percepire. A quel punto Julia era una signora serenamente appagata dalla lunga e fortunata permanenza in India, i figli erano cresciuti e, come succede a molte signore di mezza età, compiuti i doveri di moglie e di madre, forse si trovò a fare i conti con la propria vita. Julia non era tipo da far considerazioni o tirare somme sul tempo trascorso, fare un resumé del suo passato. La famiglia poteva inoltre contare su una non piccola fortuna. Cameron, tra altro, aveva investito su alcune piantagioni di caffè nell'isola di Ceylon e questo garantiva una buona tranquillità.

Il germe dell'estetica, come un morbo, non poteva che "assalire" Julia. Infatti, subito dopo il rientro in Inghilterra, i Cameron cambiarono diverse residenze, per il piacere di stare vicino agli amici o per il piacere frenetico di Julia di avere nuovi ambienti da arredare. Prima furono a Tumbridge Wells, poi nell'East Sheen, vicino ai Taylor; poi ancora nel Cottage Hashburton a Putney Heath. Julia non mancò certo lunghi soggiorni presso la sorella a Little Holland House, con la truppa di artisti e letterati in mezzo ai quali Julia esprime il suo vitale furore estetico e il piacere di soddisfare i propri appetiti culturali. Erano il meglio della società tardoromantica inglese, ne erano consapevoli e assaporavano l'occasione. Condividevano l'amore per il teatro, per le feste, per i travestimenti in costume. Ed è in quel mondo che Julia, ancora inconsapevole di ciò che le sarebbe successo di lì a poco, trovò il suo universo di maestri, ispiratori, consulenti e modelli per l'estrema e coinvolgente avventura con l'obiettivo.

La sua sincera spontaneità, la schiettezza nel parlare, l'irrefrenabile impulsività coniugati al suo eccentrico guardaroba, che esibiva in ogni occasione, in una spasmodica ricerca di anticonformismo, specie calata in una società come quella in cui la sorte l'aveva fatta vivere, all'ombra di ingombranti tic discesi dal trono su cui sedeva un tipo come la regina Vittoria, potevano anche far apparire Julia Cameron quale una sonora rompiscatole. I suoi contemporanei la descrivono invece amabile, nonostante un carattere tenace e volitivo che gli altri subivano, quasi sedotti, specialmente quando diventava invadente, di un'eccessiva insistenza, mettendo in piazza le sue ossessionanti preoccupazioni. La "signora" non lo sapeva ancora, ma da sempre era pronta per la sua avventura.

Uno dei suoi primi contatti con la fotografia lo ebbe quando entrò a far parte, dedicando tutta se stessa, dell'Arundel Society, un

giro di sublimi fanatici che s'erano dati quale compito la promozione dello studio dell'arte contribuendo a raccogliere e pubblicare una vasta raccolta di riproduzioni, soprattutto da acquerelli e disegni, celebri e oscuri di artisti conclamati o meschini, eseguiti dal XIV al XVI secolo. Le riproduzioni erano fotografiche, naturalmente, eseguite da ostinati dilettanti e piccoli tecnici che, appreso il procedimento, consideravano il nuovo mezzo come essenzialmente suddito delle altre arti. Insomma un affare che consentiva di duplicare il mondo con una certa facilità.

La frenetica vita intellettuale non impedì a Julia di cadere in una dolente apatia, specie dopo il matrimonio della figlia e la partenza del marito, accompagnato da un altro figlio, per Ceylon. In qualche modo le piantagioni dovevano pur essere seguite. Julia, invitata dai Tennyson intraprese il suo fatale viaggio per l'isola di Wight.

L'isola di Wight, che chiude sulla Manica lo stretto golfo di Southampton, è uno di quei luoghi che per la sua bellezza potrebbe anche indurre al suicidio. Un luogo di incontenibile fascino incapace di consolare ogni spasmo dell'animo. Così, sembra che Julia si abbandonasse alla più totale spossatezza di spirito. La salvezza arrivò sotto le spoglie del regalo della figlia e del genero per il suo quarantottesimo compleanno. Il pacco fu consegnato con un biglietto: « Chissà che non possa esserti di svago, madre, cimentarti con la fotografia nella solitudine di Freshwater! ».

L'apparecchio fotografico poteva eseguire lastre di cm 24 x 30.

È nella sua "autobiografia fotografica" – *Annals of My Glass House* – a dare il senso del dono ricevuto.

Questo regalo da persone che amavo teneramente diede nuovo impulso al mio amore per il bello, che era già profondamente radicato in me. Dal primo momento maneggiai quell'obiettivo con affetto e ardore; esso finì per diventare per me una cosa vivente, con una propria voce, una propria memoria, una propria capacità creativa. Per tante e tante settimane, in quell'anno 1864, lavorai senza costruito, anche se non senza speranza.

Una corona di speranze
che ardevano d'impiantarsi, menzogne alate
riprodotte in tutto quel che vedevo e udivo,
mi svolazzava intorno ai sensi e all'anima.

Desideravo intensamente fermare tutta la bellezza che mi si presentava davanti. Alla lunga vi riuscii. Le difficoltà accrescevano il valore della ricerca. Cominciai senza alcuna cognizione dell'arte. Non sapevo dove piazzare la scatola

nera, come effettuare una messa a fuoco. Fu con enorme costernazione che distrussi la mia prima fotografia. Era il ritratto di un contadino di Freshwater che nella mia fantasia somigliava a Bolingbroke. La gente della nostra isola è molto bella; dai contadini, dalle donne, dalle fanciulle e dagli infanti di essa ho ricavato soggetti adorabili, come ben sanno quanti hanno acquisito le mie foto. A quel mio primo modello davo, come mercede, mezza corona all'ora. Dopo diverse mezze corone, e tante ore di tentativi, scattai la mia prima foto; e mentre la tenevo trionfante in mano per farla asciugare, cancellai inavvertitamente lo strato sensibile dalla lastra, e con esso l'immagine. La mia camera oscura fu il ripostiglio del carbone, che io trasformai a quel fine; e una stia vetrata, che avevo regalato ai miei figli, divenne il mio studio di posa. Le galline furono messe in libertà, auspicabilmente non in pentola; i miei ragazzi finirono di raziare le uova appena deposte; le braccia e il cuore di ognuno divennero partecipi della mia nuova fatica. Alla compagnia di polli e galline si sarebbe sostituita quella di poeti, profeti, pittori e belle fanciulle; a loro volta tutti costoro avrebbero immortalato l'umile locale rustico. Dopo il ritratto del contadino mi cimentai con due piccoli, un bambino e una bambina. Mio figlio Hardinge, in vacanza da Oxford, mi aiutò nella difficile messa a fuoco, ed ero ottimamente avviata per una fotografia magistrale quando uno sbotto di risa da parte della ragazzina mi fece perdere anche questa. Ridimensionai le mie ambizioni e provai con la bambina da sola; mi appellai alla sua sensibilità e le spiegai che la povera signora Cameron avrebbe perso tutte quelle preziose sostanze chimiche, oltre a un sacco di energie, se lei si fosse mossa. L'appello ebbe il suo effetto e finalmente produssi una foto che intitolai *My First Success*. Mi sembrò di impazzire di gioia; corsi per tutta la casa alla ricerca di qualcosa da regalare a quella bambina; era come se la foto l'avesse materialmente fatta lei. La stampai, la ritoccai, la fissai e la incorniciai, e finalmente la regalai al padre della bambina, tutto in quella stessa giornata. Formato 11 x 9 pollici. Dolce Annie dai capelli di sole! Nessun riconoscimento ha poi cancellato il ricordo di quella gioia. Ora la piccola Annie ha diciotto anni, e io vorrei tanto incontrarla di nuovo per tentare su di lei la mia mano da maestro. Fatto il primo passo, non è il caso di dilungarsi in dettagli di poco conto. Non mi rimaneva altro da fare che continuare sulla strada intrapresa per raccogliere una ricca messe di successi.

Perché Julia Cameron prediligesse come cifra espressiva del suo lavoro lo “sfuocato” e il “flou” dipese esclusivamente dalla sua scelta estetica, cioè dalla ricerca di un linguaggio autonomo, a parte una snobistica supposizione che potrebbe far pensare all'eccentrica signora inglese con un difetto di vista, insomma che fosse miope e non riuscisse a coagulare perfettamente le proprie potenzialità visive con l'imperturbabilità ottica dell'obiettivo. Anche le figure allungate del Greco fanno pensare a un difetto dei suoi occhi che determinarono la scelta estetica: un mondo di figure allun-

gate risultato di un fortissimo astigmatismo. Certo è che il problema della perfetta messa a fuoco fu una costante nel determinismo perfetto della fotografia ottocentesca nella quale Julia Cameron piombò “rompendo” in un certo qual modo gli schemi. A quel sublime rompicatole del suo contemporaneo Lewis Carroll che le fu amico e che più volte le fece visita con deferenza al cottage impregnato di furia artistica, e che produceva delle immagini talmente a fuoco da potersi contare i peli, le fotografie di Mrs Cameron, al suo occhio schizzinoso, con i testoni sfuocati, con il vorticesimo delle espressioni, sempre sul punto di evadere dalla fissità, non piacevano e c'è da giurare gli procurassero una forsennata english orticaria.

D'altra parte il problema della sfuocatura nelle immagini da lei prodotte è un tema che la medesima Cameron affrontò nella sua “autobiografia fotografica”.

Credo sia giusto quello che il più giovane dei miei figli, Henry Herschel, ora affermato fotografo anche lui, mi disse una volta, e cioè che i miei primi successi con la tecnica della sfocatura furono dei colpi di fortuna. Quando, durante il procedimento di messa a fuoco, io giungevo a un qualcosa che agli occhi miei pareva bellissimo, mi fermavo, invece di insistere con l'obiettivo verso una messa a fuoco più precisa, come fanno gli altri fotografi.

Cominciai a esporre già nel maggio 1865. Mandai in Scozia alcune mie foto – una testa di Henry Taylor col volto illuminato in una maniera che non so descrivere; una Madonna raffaellesca intitolata *La Madonna aspettante*. Sono foto che ancora esistono, e io credo che non sia più possibile farne di migliori. Non furono premiate. La foto premiata, intitolata *Brenda*, mi dimostrò in maniera lampante che i dettagli di una tovaglia da tavola, una sedia, una gonna con crinolina erano elementi essenziali per i giudici di un'arte ancora in fasce. Da quella prova miserella l'autore di *Brenda* è migliorato a tal punto che io sono lieta di competere con lui; lieta, anche, di constatare che tutti coloro che hanno in gran conto l'aderenza assoluta alla realtà, e un'abilità manuale meticolosa, mi considerano ancora inferiore a lui. Gli artisti invece mi hanno subito coronata di alloro; e anche se la “fama” viene descritta come «l'ultima malattia di un animo nobile», devo confessare che, quando le persone ai cui giudizi io tengo, valutavano positivamente la mia opera, «il mio cuore balzava in cielo come un arcobaleno», e il mio entusiasmo ne risultava accresciuto. La Photographic Society di Londra, con il suo “Journal” avrebbe potuto scoraggiarmi grandemente se non avessi preso le sue critiche per quel che valevano. Troppo spietate, troppo manifestamente ingiuste perché vi prestassi attenzione. Giudici più acuti e tolleranti mi accoglievano, e ciò evidentemente suscitava l'ironia e il livore di quel giornale. La Germania fu la destinazione successiva delle mie fotografie. Berlino, patria dell'arte fotografica, mi diede il primo anno una me-

daglia di bronzo e l'anno appresso una d'oro; una istituzione inglese, la Har-
tley Institution, mi accordò allora una medaglia d'argento; probabilmente si
sentivano patriotticamente interessati a una persona che abitava così vicino a
Southampton. La comprensione delle persone mi ha aiutato moltissimo ad an-
dare avanti. Dalla prima all'ultima, mio marito ha sempre guardato tutte le mie
foto con grande piacere; è mia costante abitudine correre da lui con ogni nuo-
va lastra sulla quale è impressa una nuova, recentissima gloria: per ascoltare il
suo plauso entusiasta. Questa mia abitudine, di irrompere in sala da pranzo
con le foto bagnate in mano, ha rovinato una tale quantità di tovaglie, mac-
chiandole indelebilmente di nitrato d'argento, che qualsiasi famiglia meno in-
dulgente della mia mi avrebbe cacciato da casa per sempre. Il principe dei no-
stri amici, Sir Henry Taylor, si è sempre prestato senza riserve per la riuscita
dei miei primi tentativi. Poco curandosi di poter passare per sciocco, posando
secondo il mio estro, egli ha accettato – con la grandezza di un affetto disinte-
ressato – di essere, di volta in volta, fra Lorenzo con Giulietta, Prospero con
Miranda, Assuero con Ester; teneva l'attizzatoio di casa a mo' di scettro e face-
va di se stesso tutto quel che io desideravo. Con un amico così grande, è pro-
prio vero che

L'io era un accordo tremulo, una musica
che si perdeva in distanza.

Così non soltanto le mie foto avevano un modello assicurato, ma dalla foto di
Prospero e Miranda nacque un matrimonio che, mi auguro, ha rafforzato pro-
sperità e salute in un vero sovrano, nella cui corona quella Miranda sarebbe di-
venuta una gemma. Fu la vista di quella foto che fece pronunciare una promes-
sa, dalla quale sarebbe scaturito uno dei più begli idilli della vita reale: un ma-
trimonio benedetto da bambini tutti da fotografare per la loro bellezza, come
era stato per la loro madre; senza parlare del padre, di eminente bellezza, con
la testa di un modello greco e il colore biondo rame di un vero sassone. Un'al-
tra delle mie signorinelle è stata sin dall'infanzia una delle mie modelle più bel-
le e costanti; il suo volto è stato riprodotto in tutti i modi e le pose, senza che la
grazia della sua espressione sia mai venuta meno. Lo scorso autunno la sua te-
sta ha illustrato lo squisito *Maud*

Una splendida lacrima è caduta
dalla passiflora sul cancello

con un contorno puro e perfetto come nei miei studi di Madonna di dieci anni
fa, ma con dieci volte tanto sentimento nell'espressione. I tratti del tutto ecce-
zionali del suo carattere e la qualità della sua mente, se così può dirsi, meritano
che se ne parli più diffusamente; essi fanno la meraviglia di quanti hanno fuso
le loro vite con le nostre, in intima amicizia con la nostra famiglia. La mia foto-
grafia ha provocato anche un certo scambio di corrispondenza; col permesso
dei relativi autori, riproduco alcune delle preziose lettere pervenutemi.



Julia Cameron, Ritratto di Henry Taylor.



Julia Cameron, Prospero e Miranda.



Julia Cameron, Fra Lorenzo e Giulietta.

Un signore straordinariamente gentile, di Berlino, si è dimostrato di uno zelo straordinario, e gliene sono sempre grata. Dovendo scrivere in una lingua straniera, ha fatto ricorso evidentemente al vocabolario, il quale per ogni parola dà due o tre significati; i risultati della scelta che ne consegue sono assai comici. Vorrei soltanto che anch'io potessi trattare le lingue con tanta proprietà: «Il Sig. ... annuncia alla Signora Cameron che egli ha ricevuto la prima metà, una banconota da una sterlina, e ha preso le foto secondo i desideri della Signora Cameron. Egli si prenderà il massimo dispiacere nel disporre le foto. Erano buone. Il Sig. ... e la Cortesia si dispiacciono seriamente che sia ora impossibile prendere il portfolio; le stanze sono piene fino alla più piccola chiocciola. La Imbasciata inglese si prende il massimo interesse della disposizione delle foto della Signora Cameron, e M. ... manda i suoi rispetti più extra e ordinarissimi al celebre e famoso fotografo femmina. Vostro con osservanza...». La gentilezza e delicatezza di questa lettera sono evidenti; gli errori sono facilmente comprensibili. La chiusura straordinariamente civile della lettera esprime tutto il rispetto di un tedesco per un'artista donna; dal primo momento all'ultimo la Germania mi ha riserbato onori e cortesie, al punto che, a coronamento del mio felice rapporto con quel paese, mi è stato concesso il privilegio di fotografare il principe ereditario e la principessa ereditaria di Germania e di Prussia. La lettera di quel signore tedesco ha una finezza che ci consente di ridere con il suo autore, non di lui. Meno gradevole è invece la risata che scaturisce da certe lettere inglesi; ne do un esempio: «La Signorina Lydia Louisa Summerhouse Donkins informa la Signora Cameron che desidera posare per lei per il proprio ritratto fotografico. La Signorina Lydia Louisa Summerhouse Donkins è persona che va in carrozza, onde può assicurare alla Signora Cameron che al suo arrivo il suo abito sarà in ordine perfetto. Ove la Signorina Lydia Louisa Summerhouse Donkins rimanesse soddisfatta del proprio ritratto, la Signorina Lydia Louisa Summerhouse Donkins ha un'amica, anch'ella persona che va in carrozza, la quale pure gradirebbe che la propria immagine venisse ripresa». Risposi alla Signorina Lydia Louisa Summerhouse Donkins che la Signora Cameron non era un fotografo professionista, pertanto si rammaricava di non poter riprendere la sua immagine; comunque, nel caso che la Signora Cameron avesse potuto farlo, avrebbe di gran lunga preferito che il vestito di lei fosse gualcito. Mi era parso gentile insegnare un po' di arte, ma più di una volta mi sono dispiaciuta di non aver eseguito il ritratto di quella persona, al quale avrei potuto affiggere la sua lettera. Ciò accadeva quando stavo a Little Holland House, dove avevo trasportato la macchina fotografica per fare il ritratto del grande Carlyle. Quando avevo uomini di questo genere davanti all'obiettivo l'animo mio era tutto proteso a fare il suo dovere nei loro confronti, riprendendo la grandezza interiore dell'uomo con la stessa fedeltà con cui riprendevo i tratti dell'uomo esteriore. La fotografia così ottenuta è quasi l'incarnazione di una preghiera. Un sentimento, questo, che ho avvertito profondamente quando ho fotografato il mio illustre e venerato, nonché diletteissimo amico, Sir John Herschel. Per me egli era un maestro e padre venerabile; lo amavo e onoravo sin dalla mia prima infanzia, e fu dopo un'amicizia durata trentun anni

che mi fu assegnato l'alto compito di dare alla nazione il suo ritratto. Tra lui e me c'era stata una corrispondenza quando l'arte fotografica muoveva ancora i primi passi, ai tempi del Talbot-tipo e del prototipo. Io risiedevo in quel periodo a Calcutta, e le scoperte scientifiche che egli mi faceva giungere in quella terra, allora nelle tenebre dell'ignoranza, erano come l'acqua per le labbra riar-se dell'assetato; per non parlare della benedizione di un'amicizia così dichiaratamente fedele. Quando tornai in Inghilterra, naturalmente, la nostra amicizia si rinnovò. Io ero già stata madrina di una delle sue figlie, e lui accondiscese a far da padrino al mio bambino più piccolo. Che giorno memorabile, quello, in cui i tre padrini del mio infante si trovarono insieme, davanti al fonte, mossi a venire di persona da un vero affetto per me e mio marito: certo, mai la Poesia, la Filosofia e la Bellezza furono meglio rappresentate di quando Sir John Herschel, Henry Taylor e mia sorella Virginia Summers fecero cerchio intorno al piccolo fonte battesimale della chiesa di Mortlake. Fin da quando cominciai a fare fotografie mandai i miei trionfi a questo amico riverito; ed ecco qui i suoi applausi. La data è il 25 settembre del 1866: «Mia cara signora Cameron, quest'ultimo gruppo di vostre fotografie è veramente meraviglioso in due distinti sensi di perfezione. La testa della Mountain Nymph, Sweet Liberty (un po' ritrosia e smarrita, come impaurita da troppa libertà), è realmente uno stupefacente pezzo di scultura. E assolutamente viva, la sua testa balza dalla carta. E proprio il vostro stile. L'altra, Summer Days, è di un'altra maniera: affatto differente ma bellissima, e la composizione è perfetta. Proserpina fa paura; se mai ella fu "lei stessa il fiore più bello", la visione che ne dà Gloomy Dis, stende le profonde ombre dell'Ade non solo sul colore ma su tutta la sua figura e i lineamenti. Christabel è un po' troppo indistinta per me, comunque una bella testa. Il grande profilo è ammirevole, e insomma sembrate decisa a superare voi stessa in ogni nuovo tentativo". Per me questo fu d'incoraggiamento; sentii che mi si riteneva capace di ritrarre la nobile testa di questo mio grande maestro; ma dovetti attendere tre anni con pazienza e desiderio prima che si presentasse l'opportunità. Frattanto ripresi un'altra testa immortale, quella di Alfred Tennyson, e il risultato fu quel ritratto di profilo che egli stesso ha definito *The Dirty Monk*. E una raffigurazione calzante di Geremia o di Isaia; Henry Taylor ha detto che la foto è bella come la più bella delle poesie di Tennyson. Il poeta laureato, a sua volta, ha detto che la foto gli piace più di tutte le altre che gli sono state fatte, eccetto quella di Mayall. Quell'"eccetto" parla da solo: è un paragone comico. Sarebbe come paragonare una statua di cera di Madame Tussaud con uno dei busti di eroe ideale di Woolner. Nella stessa occasione Watts mi ha detto parole tali di incoraggiamento che ho sentito spuntarmi le ali e avrei potuto volare.



Henry James o del combattimento per un'immagine

Dalla Prefazione a *The Golden Bowl*

[...] Sono andato così "a fondo", per quel che riguarda l'esposizione, sul terreno coperto da questa raccolta dei miei scritti, che dovrei considerare superficiale il fatto di non aver detto alcunché su un elemento così saliente della nostra Edizione come le due dozzine di "illustrazioni" decorative. Questa serie di frontespizi contribuisce meno all'ornamento, lo riconosco, di come non sarebbe avvenuto se le belle fotografie del signor Alvin Langdon Coburn, che i frontespizi riproducono, avessero subito una riduzione minore, ma la bellezza di quelle che ne hanno subito di meno resta, per me, veramente grande, ed io indulgo, in ogni modo, a quest'occhiata alle nostre intenzioni generali per amor della piccola pagina di storia che s'aggiunge, così, al mio già voluminoso, eppure nel complesso così sfrontato, resoconto. E in effetti io sarei tentato, qui, se non fosse per la mancanza di spazio, dallo stesso problema in generale – il problema della generale accettabilità dell'illustrazione, che prima o poi, oggi, si pone all'autore di qualsiasi testo che avanzi pretese illustrative (che produca, cioè, un effetto di illustrazione) per sua virtù intrinseca e che si trovi quindi spalla a spalla, su quel terreno, con un altro procedimento che gli fa concorrenza. L'essenza di qualsiasi opera rappresentati-



va è naturalmente quella di brulicare di immagini immediate; e io, per esempio, avrei visto assai di malocchio la proposta, da parte dei miei soci nell'impresa, di innestare o far crescere, in qualsiasi punto, un quadro fatto da altri del mio stesso quadro – ciò che sempre è, per me, una cosa illegale. La quale osservazione, com'è ovvio, si riflette pesantemente su tutta la qualità da "libro illustrato" che la prosa contemporanea inglese e americana sembra, per le condizioni editoriali, più o meno destinata a dover, sia pure a malincuore, accettare. Ma un momento di riflessione indica la morale del pericolo.

Tutto ciò che solleva la prosa responsabile dal dovere di essere, quand'è posta davanti a noi, abbastanza buona, abbastanza interessante, e, se è questione di qualità pittoriche, abbastanza pittorica, soprattutto *per se stessa*, le rende il peggiore dei servizi e può veramente ispirare, all'amante della letteratura, forti dubbi sul futuro di tale istituzione. Che un autore debba ridurre il proprio lettore dotato di inclinazioni "artistiche" a un tale stato di allucinazione, con le immagini da lui evocate, che non lo lasci riposare finché non le abbia segnate o registrate, finché non abbia buttato giù qualche sembianza di esse nel proprio, diverso strumento espressivo, con la propria, diversa arte – nulla potrebbe, ovviamente, meglio di *questo*, conformarsi al desiderio o alla pretesa di produrre un incantesimo letterario. È bello, cioè, per il progettatore e creatore di figure e scene che sono men che nulla dal momento in cui non riescono a diventare apparenze più o meno visibili, è bello, per questo manipolatore di aspetti, vedere il proprio eventuale potere approvato e registrato dalla nascita d'un tale frutto del suo seme. Il suo giardino, peraltro, rimane una cosa, e il giardino di cui ha suscitato la coltivazione da parte di altre mani rimane una cosa affatto diversa; il che significa che la struttura del suo lavoro è tanto poco libera di lasciare spazio per tale aggiunta quanto lo siamo noi di servire carne e pesce nello stesso piatto. Diamo il benvenuto all'illustrazione, in altre parole, con orgoglio e con gioia, ma anche con la decisa opinione che, se si tenesse il dovuto conto della "gelosia letteraria", essa se ne dovrebbe stare del tutto a parte e sui propri piedi, e in tal modo, in quanto soggetto di pubblicazione, separato e indipendente – col suo testo nel suo spirito proprio come quel testo, parallelamente, ha in sé la sua possibilità plastica –, diventerebbe un tributo ancora più glorioso. Fin qui la mia invidiosa distinzione tra la "sfera" dello scrittore e quella del disegnatore [fotografo]; e se, malgrado ciò, io potei accettare l'idea di un contributo di valore da parte del signor A.L. Coburn a ciascuno di

questi volumi – e un contributo in un mezzo espressivo il più differente possibile – ciò avvenne perché gli studi fotografici proposti dovevano cercare il modo, che a mio avviso hanno felicemente trovato, di non tenere, né pretendere di tenere, il passo drammatico con la materia che li suggeriva. Ciò infatti li avrebbe del tutto squalificati ai miei occhi; ma essi ottennero il risultato ch'io richiedevo attraverso la loro discreta rinuncia all'emulazione. Nulla, in effetti, avrebbe potuto divertire maggiormente l'autore, dell'opportunità d'una caccia a una serie di soggetti riproducibili – quali inoltre potessero meglio adattarsi alla fotografia – il cui riferimento al Romanzo o al Racconto *non* fosse concorrente e ovvio ma al contrario si presentasse con qualche timidezza, la timidezza di immagini che confessassero d'essere meri simboli o echi ottici, espressioni non d'una particolare cosa del testo ma solo del tipo o dell'idea di questa o quella cosa. Essi dovevano rimanere, al massimo, piccoli quadri della nostra scena con gli attori lasciati fuori; e quel che era soprattutto interessante era che dovevano prima essere costituiti.

Ciò implicò una ricerca divertente, che vorrei poter commemorare più a lungo; poiché essa prese, in larga misura, e in maniera piuttosto inaspettata e incalcolabile, la forma, vastamente seppur solo incidentalmente istruttiva, d'una ricerca nel paesaggio stradale di Londra: un campo che offrì ampia messe di tesori dal momento in cui lo illuminai, in compagnia dell'artista [fotografo], con la luce della nostra idea – l'idea, cioè, dell'aspetto delle cose o della combinazione di oggetti che potesse, per sua latente virtù, mostrare una connessione con qualcosa del libro, ma che, allo stesso tempo, affermasse la propria strana o interessante individualità. Si noterà che la nostra serie di frontespizi, mentre esaudisce in pieno le nostre esigenze, consiste largamente in una “resa” di certe caratteristiche inanimate di strade londinesi, e la loro capacità di esser sufficienti ad accompagnare i miei volumi fu motivo sia di sorpresa che di convenienza. Anche a costo di incoerenza di atteggiamento a proposito dell'immagine “innestata”, sarei stato tentato, lo confesso, dal mero piacere dell'esplorazione, ricca come la cosa prese ad essere, di quei tesori di curiosità per cui l'amante di Londra è sempre pronto a esaltare la prodigiosa città. Non che io trovassi di colpo, assieme al mio compagno di ricerche, ciò che volevamo, ma la ricerca stessa inondava frequentemente di luce il problema di che cosa sia o non sia un “soggetto”, un “carattere”, un senso di risparmio nelle cose; e quando la ricerca veniva ricompensata, la ricompensa, sono fiero di dirlo, era per-

fetta. Sul problema, ad esempio, dell'ornamento adatto a precedere il primo volume di *The Golden Bowl*, sentimmo subito che nulla avrebbe servito meglio allo scopo del negozietto in cui la Coppa viene incontrata per la prima volta.

Il problema, così, era eccitante, perché, sebbene il negozietto non fosse che un negozio della mente del mondo dell'autore, in cui gli oggetti sono primariamente in rapporto l'uno con l'altro, e perciò non son "presi" da nessun luogo particolare; sebbene non fosse che un'immagine distillata e intensificata da una goccia dell'essenza di tali luoghi in generale, le nostre esigenze (poiché la fotografia, come ho detto, doveva parlare completamente per se stessa) prescrivevano un esempio concreto, indipendente, vivo, l'esempio che ci fornisse la meraviglia d'una accidentale esattezza. Era così facile che fosse l'esempio sbagliato – e ciò col suo solo atto di essere. Doveva essere, in primo luogo, ciò che l'avrebbero reso Londra e il caso e una estrema improbabilità, e doveva, poi, farci leggere fedelmente, in esso, le visite del Principe e di Charlotte e della Principessa. Naturalmente, dati questi termini, ci eluse a lungo, ma sempre senza pregiudizio della nostra fiducia che, poiché Londra finisce col dare assolutamente tutto quello che le si chiede, esso ci aspettasse in qualche posto. E difatti ci aspettava – ma qui mi fermo; nulla, invero, potrebbe indurmi a dire dove. Allo stesso modo, per concludere, era egualmente ovvio che per il secondo volume dello stesso romanzo nulla avrebbe potuto servirci più nobilmente di qualche visione di Portland Place. Sia il nostro limite che l'estensione della nostra occasione giacevano, in ogni modo, nel fatto che, diversamente da disegnatori capricciosi, noi non dovevamo "creare" bensì semplicemente riconoscere – riconoscere, cioè, con la massima finezza. Il problema era di indurre la visione di Portland Place a generalizzarsi. Questo è precisamente il modo in cui, tuttavia, la prodigiosa città, come l'ho chiamata, incontra talvolta a metà strada quelle forme di comprensione di essa che *essa* riconosce. Tutto ciò significava che a un dato momento il grande, informe paesaggio filisteo avrebbe esso stesso compiuto un miracolo, sarebbe diventato interessante, per una splendida ora atmosferica, come solo Londra sa fare; e che allora il nostro compito sarebbe stato quello di capire.

Il naturalismo di Zola

Il 31 ottobre 1894, Emile Zola, con la moglie, arriva a Roma. Si fermerà fino al 4 dicembre. Un mese abbondante. Il suo viaggio è stato ampiamente annunciato dalla stampa. Zola è uno scrittore celebre e l'attenzione di stampa e "buona società" è tutta rivolta alla ragione medesima del viaggio. Sono i tempi in cui Zola si sta dedicando al ciclo *Les trois villes: Lourdes, Rome et Paris*. Il viaggio a Roma si impone allo scrittore per un utilitaristico sopralluogo dello scenario dove vuole ambientare la storia. Un intreccio che ha già ben chiaro nella mente. Il suo personaggio ha vissuto a Lourdes, adesso si recherà a Roma.

Dell'Italia Zola conosceva soltanto Genova dove era stato per due giorni, nel 1892 probabilmente attratto dall'Esposizione Colombiana che celebrava il quarto centenario della scoperta dell'America. A Genova aveva anche un lontano parente, gestore del Grand Hôtel Isotta. L'Italia, quando arrivò a Roma, era per Zola uno scenario assolutamente nuovo.

Nel 1893, in realtà, aveva già scritto, senza esservi stato, qualche abbozzo di pagina per *Roma*, dove "si agitava" il personaggio di Pierre Froment, l'ideale legame dei tre romanzi dedicati a Lourdes, Parigi e Roma. Nel suo immaginario di laico feroce, Zola sapeva soltanto che Froment, dopo l'esperienza di Lourdes, doveva recarsi nella capitale del cattolicesimo per constatarne il decrepito stato: «la Chiesa romana è una vecchia macchina usata». Ciò che immaginava Zola per la città dei papi era una storia fosca, discesa direttamente dagli intrighi della corte dei Borgia, arricchita dei tradizionali misfatti italiani, visti naturalmente con gli occhi di un francese, compresi veleni e intrighi quali uno scrittore "infarinato" di storie romane antiche poteva vagheggiare.

Zola, lo scrittore famoso, al suo arrivo nella capitale umbertina fu subissato dagli inviti, impegnato con incontri e coinvolto dalla mondanità, in quel tempo al suo apice. Più interessante è scoprire con quali mezzi "spìò" a uso letterario l'ambiente di una città a lui totalmente sconosciuta, sfondo a quella storia di nefandezze clericali che intendeva scrivere. Nel romanzo era previsto un prelatato "rivoluzionario" e una ragnatela di intrighi vaticani. Zola

precisava: «Non voglio la Roma conosciuta, voglio la Roma attuale con il suo modernismo urlante in mezzo alle antichità, con il suo popolino e la sua borghesia. Tutto questo dovrà essere studiato sul posto».

Il “tema romano” fu talmente studiato che dal soggiorno nascerà una specie di diario, il cui fine non sembrava dover essere la pubblicazione, bensì produrre uno strumento di lavoro e di atmosfera tale da consentirgli una “fotografia della città”. La prosa di Zola in queste pagine è scarna, quasi disadorna, fatta di “istantanee”, in certi casi sfuocate, proprio come se l’obiettivo della sua attenzione non avesse avuto bisogno di “alta definizione”. Inoltre non cadde mai nell’aura del viaggiatore romantico. Scrutava, osservava, annotava.

Gli appunti romani di Zola hanno una distanza siderale da quelli dei suoi predecessori che, con ben altri intenti, “utilizzarono” Roma come sfondo alle proprie opere fornendo ai posteri degli autentici “ritratti pittorialisti” come per esempio Stendhal; o documenti accademici come quelli di Jakob Burckhardt le cui descrizioni, per un puro piacere del paragone fotografico, richiamano le algide composizioni dei fratelli Alinari, suoi contemporanei, dediti a “catalogare” con acribia le antichità classiche e le rovine della romanità. Ho fatto riferimento a Stendhal e a Burckhardt per puro ed elementare esempio di due maniere di guardare una città come Roma e trasferirla poi in immagini dentro a un testo scritto. Per Roma, ovviamente, si potrebbe scomodare un’autentica nuvola di talenti che l’hanno ritratta, riscrivendola secondo particolari sensibilità. Ma l’aver evocato Stendhal che, al contrario di Zola, era un autentico conoscitore dell’arte e delle antichità italiane, consente di “mettere a fuoco” il rapporto visivo di due scrittori per quanto concerne la veduta. Stendhal è ovviamente molto “più antico” di uno sguardo fotografico. Pur essendo tremendamente moderno in rapporto alle valenze dei sentimenti, il “far vedere” i luoghi per l’autore di *Promenade dans Rome* sembra essere un elemento secondario, riducendoli a fondale di uno dei suoi amati melodrammi. Zola è un “cronistaccio”, sempre alla ricerca di un effetto, da accompagnarsi a un’immagine. La precisione dell’ambiente entra di diritto nella storia che sta raccontando. Arriva a contare il numero dei gradini della scalinata che da piazza di Spagna portano a Trinità dei Monti.

Annota «132 scalini» nel suo diario di appunti, che hanno l’immediatezza e la secchezza di un’istantanea rubata. Le annotazioni di Zola assomigliano a “fotografie scritte”. Non è un caso che Zola

fosse un appassionato cultore della fotografia. E non si dimentica di esserlo neppure a Roma, dove raccoglie “memorie” con uno dei suoi numerosi apparecchi fotografici. Scriveva e fotografava. Esaminando scrittura e fotografia di Zola a Roma non si riscontrano molte differenze: la scrittura si limita ad appunti veloci senza ambizioni formali, come poco curate risultano le immagini. Quelli di Zola erano soltanto appunti per un romanzo. In realtà “scriveva” anche con la macchina fotografica. I suoi scatti non riguardano per nulla le turistiche antichità, anche se alcune delle immagini sembrano insistere sui Fori. Zola sceglie prevalentemente mercati, strade, piazze, cerimonie civili e religiose; ritrae alcuni amici che lo accolgono all’arrivo e gli faranno da guida, introducendolo ai segreti della città.

In sintonia con le convinzioni estetiche di Hippolyte Taine concernenti le tecniche scritte, Zola, vertice del Naturalismo francese, accogliendo nel suo universo letterario i principi del Positivismo, elaborò una teoria espressiva con la quale sosteneva che un romanzo si dovesse costruire come un esperimento da laboratorio nel quale, raccolti i vari elementi, si sarebbero “assemblati” per formare un meccanismo perfetto.

Nella raccolta di saggi, pubblicata nel 1880 e intitolata *Le roman expérimental*, Zola sostiene la necessità assoluta che in letteratura gli ambienti siano “ricostruiti” con il massimo della fedeltà al vero e che lo scrittore basi la topografia della città e la geografia degli spazi in cui è ambientata la storia su un assoluto realismo. E soprattutto che la voce narrante – alias lo scrittore – debba assolutamente scomparire dal testo. Una sorprendente progettazione e realizzazione di un oggetto-romanzo concepito con lontana e siderale freddezza rassomigliante a una fotografia, oggetto autonomo in rapporto a ciò che vuol fare vedere o raccontare. Con naturalmente l’autore nascosto dietro alla macchina fotografica.

Nel suo saggio *Le roman expérimental*, Zola era stato molto chiaro.

Noi vogliamo che il romanziere riunisca in sé l’osservatore e lo sperimentatore. L’osservatore è colui che espone i fatti tali e quali lui li ha osservati, determina il punto d’approccio, stabilisce il terreno solido sul quale i personaggi si muovono e dove si sviluppano i fenomeni. Poi lo sperimentatore appare e fa agire secondo il grado dell’esperienza, voglio dire cioè che fa agire i personaggi in una particolare storia, per “far vedere” come la successione dei fatti sia esatta a quanto lo esigono il determinismo dei fenomeni presi in esame [...] per mostrare il funzionamento del meccanismo delle sue passioni. In Balzac, è eviden-

te che non vi è soltanto l'osservazione, ma anche una buona dose di sperimentazione, egli non si tiene costretto a una rappresentazione fotografica, intervenendo direttamente per collocare i suoi personaggi in condizioni diverse: in questo egli è un maestro. Agendo in questo modo e in queste circostanze determina il punto di vista dell'individuo e della società [...]. È indubbio che il romanzo naturalista, tale a quanto lo intendiamo oggi, è un'esperienza autentica che il romanziere fa sull'uomo aiutandosi con l'osservazione [...]. Ci è stato rimproverato, a noi scrittori naturalisti, di voler essere unicamente dei fotografi [...]. Con l'applicazione del romanzo sperimentale tutte le polemiche cessano. Noi partiamo dai fatti che sono la nostra base essenziale, ma, per esporre il meccanismo dei fatti, occorre che noi produciamo e dirigiamo i fenomeni. Questa è la nostra parte di invenzione, di genio nell'opera [...] noi dobbiamo modificare la natura senza uscire dalla natura.

Sembra che Zola voglia affermare come si debba “modificare” la natura, oltre quello specifico della letteratura, con un metodo come quello fotografico a lui ben conosciuto: fotografare la natura senza uscire dalla natura medesima. Per capire un poco di più il sistema letterario di Zola ci si deve avventurare nei suoi taccuini, corroborati da fotografie – come fece anche coi taccuini romani contenenti annotazioni da cronista associate all'analiticità della fotografia, mai indulgendo al pittoresco o al sublime – che risultano essere degli autentici reportage socioetnografici. Zola metteva a fuoco la società in cui viveva con la prospettiva di realizzare quel delicato miscuglio chiamato “romanzo”.

Leggendo i taccuini di Zola «quelli che hanno dato origine a certe sue opere – annota Henri Mitterand in *Emile Zola, etnografo*, prefazione a *Carnet d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France* – e rileggendo il romanzo stesso, sono giunto a domandarmi se Zola non sarebbe stato talvolta più a suo agio ai giorni nostri in cui, sotto l'influsso delle scienze sociali, soprattutto dell'antropologia, dell'audio-visivo, il documento puro e semplice non è più considerato come una nota di folclore, come un'arte minore nell'ambito della creazione letteraria. Forse avrebbe preferito, talvolta, accontentarsi del nocciolo documentario della sua opera. Ci si può sempre porre il problema di sapere se il padre del naturalismo non accordasse a questo “sale”, a questa “linfa” della creatività, un'importanza maggiore. E se la finzione, il contenuto romanzesco non avesse forse, in certi casi, un valore superfluo, quello di un velo, per quanto elegante, su un corpo nudo».

In Zola vi era la preoccupazione onnivora dell'obiettivo della camera che, puntato, non trascura il minimo dettaglio. Era uno

scrittore che tendeva a trasformarsi in un solo occhio, vedeva con tutto se stesso.

Un esempio del modo di lavorare per appunti di Zola. Decide di conoscere il mondo della Borsa e ai racconti, alle precisazioni, ai sopralluoghi reagisce più come una cinepresa che come un narratore:

Proseguo la descrizione: dopo l'agente e i due procuratori c'è il liquidatore, capo della liquidazione, che è il perno della ditta. Dirige l'ufficio della liquidazione, cinque o sei impiegati, con un commesso principale che sostituisce, quando occorre, il capo. Stanno tutti in uno studio. Al liquidatore spetta sfogliare il taccuino che l'agente gli consegna al ritorno dalla Borsa. Su esso vi sono solo poche righe: A (per acquistare) o V (per vendere) la quantità tale di valori, al tale corso, del tale agente. Si basa sulle schede lasciate dall'agente nelle ultime pagine per avere il nome dell'acquirente o del venditore, che non compare mai sul taccuino. Poi le abbina ai clienti. Va detto che l'agente, finché l'affare non è concluso, non scrive nulla sul taccuino. Ha un elenco delle domande e offerte commessegli o certe schede che gli vengono passate mentre la Borsa è attiva. Recano il nome del cliente (acquirente o venditore) e il genere dell'ordine: acquistare o vendere, per il signor X, tale quantità di tali valori a tale corso. L'affare, ripeto, viene trascritto sul taccuino solo quand'è concluso. Continuo l'enumerazione degli impiegati. Quelli del liquidatore sono incaricati dei contratti, delle lettere ai clienti, delle distinte ecc. Viene poi il commesso principale per la rendita, che usa il taccuino solo per essa, lo sfoglia da sé e distribuisce quindi gli incarichi ai commessi del liquidatore. Segue il commesso del contante, anch'egli con un taccuino, che essendo agente in piccolo sostituisce il principale sfogliandone il taccuino e che ha un ufficio intero alle sue dipendenze, con cinque o sei impiegati, secondo l'importanza della ditta. C'è poi la cassa, il cassiere del denaro liquido, quello dei titoli, un impiegato ai trasferimenti e uno sportello per gli ordini. E, per concludere, l'ufficio contabile con due impiegati almeno. S'aggiungano quattro o cinque fattorini.

Ricapitolando, insomma:

L'agente di cambio (taccuino).

Due procuratori.

Il liquidatore con cinque o sei impiegati.

Il commesso principale alla rendita (un taccuino). Usa gli impiegati del liquidatore.

Il primo commesso al contante (taccuino) con cinque o sei impiegati.

Il cassiere del denaro liquido.

Il cassiere dei titoli.

Un impiegato ai trasferimenti.

Un impiegato allo sportello degli ordini.

Due impiegati alla contabilità.

Quattro o cinque fattorini.

In tutto, quindi, venticinque impiegati almeno, con cinque fattorini e alcuni addetti alla riscossione degli effetti (?).

La giornata d'un agente di cambio

Giunge in ufficio verso le dieci. Parla coi clienti importanti (gli altri sono ricevuti da uno dei procuratori), s'aggiorna sugli ordini giunti via telegrafo. Pranza a mezzogiorno nel suo studio o nella stanza vicina, e il pranzo gli è perlopiù recato da fuori. Qualcuno pranza da Champeaux o in un ristorante qualsiasi. Va quindi in Borsa dall'una alle tre. Rientra alle tre e mezzo circa, dopo aver parlato un attimo nello studio degli agenti, a Borsa chiusa. Rimane in ufficio fino alle cinque, discorre coi procuratori, dà al liquidatore le istruzioni necessarie per lo spoglio del taccuino. La domenica e le feste l'ufficio resta chiuso.

La giornata dei commessi

Entrata alle nove. Pranzo in ufficio a mezzogiorno, uscita alle cinque. Vi sono due categorie di commessi. Quelli autentici, che lo fanno per mestiere, che ricevono una paga e restano spesso a lungo nello stesso ufficio. Poi i volontari, venuti a imparare i segreti della finanza, futuri soci, futuri coulissier, soprattutto figli di speculatori e apprendisti speculatori. Questi non ricevono stipendio. Si fermano un anno al massimo. Quanto ai veri impiegati, sono uguali a ogni impiegato, hanno garbo e correttezza. Hanno amanti in piccoli teatri e sono indotti spesso a speculare per mantenerle. Donde disastri.

Zola iniziò a occuparsi di fotografia nel 1888. Fu iniziato all'arte della camera oscura da Victor Billaud, giornalista e tipografo, mentre si trovava in vacanza a Royan con il suo editore, Georges



Emile Zola, *Parigi, La Gare Saint-Lazare*.



Emile Zola, *Parigi, Place Clichy sotto la pioggia.*

Charpentier. Affinando le proprie tecniche, divenne un fotografo dilettante assai attivo impiegando questa passione come metodo ulteriore di documentazione nella preparazione dei suoi romanzi. È probabile che abbiano contribuito a migliorare le sue competenze tecniche anche amici, fotografi professionisti come Pierre Petit, Etienne Carjat e Nadar. Nel tempo acquistò dieci macchine



Emile Zola, *Londra, Queen's Hotel, a Upper Norwood. L'ultima residenza dello scrittore durante l'esilio.*



Emile Zola, Londra, Villa di fronte al Queen's Hotel.

fotografiche e installò tre laboratori per lo sviluppo e la stampa nelle sue diverse residenze. I suoi soggetti preferiti erano le scene familiari, i quartieri di Parigi, i ritratti. Particolarmente notevoli le fotografie di Londra eseguite durante l'esilio del 1898, dopo la condanna subita in relazione all'Affaire Dreyfus; e le immagini dell'Esposizione di Parigi del 1900, nel corso della quale Zola scattò 750 fotografie.

Il processo di utilizzazione della fotografia come mezzo di documentazione e "ispirazione" della scrittura, per Zola era partito tuttavia da molto lontano. Da almeno trent'anni prima del viaggio a Roma, assai prima dei suoi celebri *Nanà*, del 1880, e *Germinal*, del 1885.

Il caffè Guerbois, sulla piazza di Clichy a Parigi, è il centro di incontro degli artisti. Hanno soprattutto il loro quartiere generale gli artisti *refusés* dal Salon del 1866. Qui è facile vedere la fronte larga e imbronciata di Manet e il sanguigno Nadar, il talentaccio che stava per trasformarsi nel più celebre fotografo di Parigi. Ed è in questo caffè che, proprio in quegli anni, Emile Zola si lega d'amicizia proprio con Nadar il quale, oltre a sicuramente fornirgli suggerimenti per la sua golosa attività di fotografo dilettante, nell'arco di



Emile Zola, Londra, Strada nei dintorni del Palazzo di Cristallo.



Emile Zola, Parigi, Esposizione Universale del 1900, Le Château d'eau e il Palais de l'Électricité.

circa vent'anni, dal 1876 al 1898, eseguirà una serie iperbolica di ritratti di Zola, in tutte le pose e in tutte le espressioni possibili. Al caffè Guerbois, dove si possono facilmente incontrare gli ancora oscuri Sisley, Pissarro, Renoir e compagnia, Zola presenta a Monet il giovane Cézanne, che ha esortato a venire a Parigi e che poi, più tardi, diventerà il modello per il protagonista del suo *L'œuvre*, quattordicesimo romanzo dei *Rougon-Macquart*, cui farà dire: «Ci vuole il sole... cose ed esseri che si muovono nella vera luce».

Quando Zola scriveva dei suoi amici pittori impressionisti, ignorati quando non presi in giro dalla critica e non ammessi alle mostre ufficiali, l'immaginario di Zola "anticipava", forse inconsciamente, una dimensione artistica che in qualche modo aveva a che fare sicuramente con la nuova pittura, ma anche con la fotografia: «All'aperto non vi è un'unica luce, si hanno molteplici effetti. Questo studio della luce diventa l'impressione del momento provata davanti alla natura. Secondo me è giusto cogliere la natura nell'impressione di un attimo...». L'affermazione di Zola era assimilata al nuovo movimento estetico degli impressionisti, il quale non era tuttavia poi così lontano da un utilizzo della fotografia come "fonte" delle opere.

Più volte si è fatto cenno al metodo analitico di Zola, quello cioè di preparare materiali per i propri romanzi a imitazione di Manet la cui capacità di cogliere la realtà è rivelata da Antonin Proust sul numero del 1° febbraio 1897 della "Revue Blanche":

In Manet l'occhio svolgeva un ruolo tanto grande che Parigi non ha mai conosciuto qualcuno che andasse a zonzo come lui, e più utilmente di lui. Quando arrivavano le giornate d'inverno, in cui la nebbia ovatta la luce fin dal mattino, al punto che ogni attività pittorica nello studio diventa impossibile, togliavamo le tende correndo verso i boulevard esterni. Là egli disegnava nel suo taccuino una cosa da niente, un profilo, un cappello; insomma, un'impressione fuggevole. E quando il giorno dopo qualche amico, sfogliando il taccuino, gli diceva: «Questo dovresti finirlo», lui si torceva dal ridere. «Mi prendi per un pittore di storia?» rispondeva. "Pittore di storia" era, sulla sua bocca, l'ingiuria più sanguinosa che si potesse fare a un artista.

Il sodalizio di Zola con questo lenticolare esploratore del mondo era saldissimo. Avevano la stessa predisposizione a guardare, cui Zola aggiunse la fotografia: a un certo punto gli appunti li "scriveva" direttamente sulla lastra sensibile. Testimonianza di quest'amicizia e di questo modo comune di esplorare la realtà il ritratto che Manet fece a Zola che fu esposto al Salon del 1868. Manet do-

vrà tuttavia aspettare fino al Salon del 1882 per poter cogliere il pieno riconoscimento.

Bisogna esplorare alcuni testi di Zola in difesa dei nuovi artisti per cogliere l'aura che autonomamente collega scrittura e fotografia, pur facendo riferimento alla pittura.

Eccoci ora all'influenza che gli impressionisti hanno in questo momento sulla nostra scuola francese. È un'influenza considerevole. E io uso questo termine di "impressionisti" perché occorre pure un'etichetta per designare il gruppo di giovani artisti che, al seguito di Courbet e dei nostri grandi paesaggisti, si sono votati allo studio della natura [...]. I veri rivoluzionari della forma appaiono con Edouard Manet, con Claude Monet, Renoir, Pissarro, Guillaumin e altri ancora. Costoro si propongono di uscire dagli atelier in cui i pittori si sono rintanati per tanti secoli e di andare a dipingere all'aperto [...] All'aperto non vi è più un'unica luce, si hanno quindi molteplici effetti. Questo studio della luce nelle sue mille scomposizioni e ricomposizioni è ciò che viene chiamato più o meno propriamente l'impressionismo, perché da allora un quadro diventa l'impressione del momento provata davanti alla natura. Ciò ha offerto spunti agli umoristi della stampa per le caricature dei pittori impressionisti, fatte afferrando a volo delle impressioni, in quattro colpi informi di pennello; e bisogna confessare che disgraziatamente alcuni artisti hanno giustificato questi attacchi, accontentandosi di abbozzi rudimentali. Secondo me è giusto cogliere la natura nell'impressione di un attimo; è anche necessario fissare per sempre quest'attimo.

Nel 1885, quando Zola inizia a lavorare a *L'œuvre* in una lettera a Van Santen Kolff scrive:

Ho iniziato a lavorare al mio prossimo romanzo, che si svolge nell'ambiente del mondo letterario e artistico. Ho ripreso il mio Claude Lantier del *Ventre de Paris*. Vi racconto tutta la mia giovinezza, vi ho messo dentro tutti i miei amici, me stesso. Voglio studiare come "spinge" l'opera d'arte, e ho un dramma di passione che attraversa il libro...

Ed ecco alcune fotoscritture che "fanno vedere", eseguite da Zola durante una sua visita al Salon, allestito, come tradizione, nel Palais de l'Industrie sugli Champs-Élysées, edificato in occasione dell'Esposizione Universale del 1855.

La mia visita. Le sale, la sistemazione

L'atrio in basso è lastricato. L'ingresso del giardino, drappi rossi e in fondo scorcio del giardino con bianche statue. Guardaroba, cataloghi. Le grida: «Posate gli ombrelli!». L'aria fresca sotto l'alta volta. Le due scalee affrontate. Arazzo sul primo pianerottolo, piante verdi in vasi di maiolica, all'aperto, ai piedi delle scale, negli angoli. Le scale in alto. Impiantito all'inglese. Nel salone d'onore

ampio tendaggio quadro, senza cortina: la tela è sottile, si scorge dietro la vetrata e più oltre ancora il cielo vuoto. Quando passa una nuvola, un acquazzone di maggio, la luce scema. L'effetto delle varie tinte, chiare, scure, bituminose, aeree, e le chiazze vibranti, rosse, azzurre, ecc. Certi quadri, a distanza, spiccano fra gli altri. Le cornici, sempre più sontuose. Semplicemente dorate prima, con rilievi più o meno espansi e bordo più o meno ornato. Poi, negli ultimi Salon, sovraccariche d'ammennicoli, foglie di quercia, lauri, emblemi. Ve ne sono di argentee, bronzee ecc. I festoni. Poi le fantasie in peluche, i ricami, le forme strambe. L'effetto di tutto quest'oro intorno al dipinto. Le dimensioni poi dei quadri, alcuni occupanti tutta la parete con una fila sola di piccoli sopra o sotto. Quelli sistemati obliqui nel salone d'onore o nei depositi. Vi sono pannelli che hanno fino a cinque file di tele sovrapposte. I pannelli sono montati a terra e poi appesi. L'effetto dei quadri uno sull'altro, notevolissimo. Possono perderci o guadagnarci. I vicini che annullano. I vari timbri. La cimasa, una tavoletta abbastanza ampia per poggiarvi i gomiti, coperta da una sargia verde scuro. In mezzo al salone d'onore un grande sedile imbottito circolare, rosso spento, con gruppo di piante verdi al centro. Nelle altre sale, quattro sedili rossi, uniti a coppie. Le portiere, in panno rosso o di stoffe antiche. Si scorge in prospettiva l'infilata dei saloni, le porte drappeggiate, scorci d'ambienti, quadri e comici. Le lettere e i numeri delle sale sono bianchi su fondo azzurro. Nelle sale il velario è in alto e c'è una gran cortina centrale, quadrata, con bordo a festoni, che getta ombra in mezzo e luce alle pareti, come gli orli d'una nube. Le persone sedute al riparo, quelle che seguendo la cimasa sfilano in piena luce. Le nuvole, passando, incupiscono. L'ora diversa influisce sulla luminosità, sole al mattino ecc.

Il pubblico

Un piovasco, e il pubblico che entra sa di cane bagnato. Odore peculiare: polvere, sentori di vernice, esseri umani. Freddo e umido il mattino con la corrente d'aria degli usci sulla galleria, poi a poco a poco soffocante, torrido il pomeriggio con l'odore della folla e il polverio sollevato. Nella selva di teste colpiscono i fiori dei cappelli femminili fra quelli neri maschili. [...] Le scappellate da lontano, i cenni, i sorrisi, le strette di mano. Si formano gruppetti, altri tirano dritto. Al visitatore borghese interessa soprattutto il soggetto. Quanto a stranieri, udito inglesi. I quadri d'angolo dove si fa ressa, minuscoli, i visitatori in prima fila appoggiati alla cimasa, gli altri ammassati a cuneo. Quando c'è una scritta su un cartiglio tutti si fermano a leggere. Ci si perde e ritrova. Due donne vanno su e giù. La marea della folla che cresce. Dirada a tratti, poi riprende. I numeri cercati sul catalogo. Quelli che arrivano attoniti, sbattendo gli occhi. Due uomini su un sedile che parlano di tutt'altro. Le donne con occhialini. I custodi in uniforme.

Le frasi udite

Molto bello, mio caro, il tuo quadro. Oh, il mio non conta! – Straordinario! Stupido. – Avete visto la mia roba? – No, dov'è? – Laggiù. – Bene! – E voi? – Oh, una sciocchezza! – Non ci capisco granché. – Ah, quell'orrore!

Il buffet

Tre campate coperte di sargia marrone a ghiande rosse. Le cucine sono situate dietro tali addobbi. Tre credenze a ripiani in fondo con frutti ecc. Due banchi con cassiere, il principale a destra. In alto, il ferro nudo del soffitto. Una gran caverna nuda, insomma, con poca luce al fondo. File di tavolini in marmo e ferro nero. Le sedie in legno nero. Sotto i piedi, sabbia. Stretto passaggio fra i tavoli, le sedie che intralciano e traballano. I camerieri che servono col tovagliolo sul braccio, fra molti spintoni. Il rumore di stoviglie, una risata femminile, il frastuono generale. Chiacchiere maschili. Tavoli avvicinati e uniti. I camerieri urtati che versano i piatti sulle spalle. Una kermesse. Tavoli troppo stretti. Le signore che, sfilati i guanti, vanno eccitandosi. Pessimo pranzo mandato giù ridendo. Male accomodati, di lato, a cavalcioni. Si fuma. Promiscuità. Quelli sul davanti, quelli al fondo del giardino, al buio. Raggio di sole nel giardino. Ciò che si può vedere insomma dal buffet mangiando. Il cerchio di piante verdi al centro. Statue isolate che volgono il dorso, sedere enorme, piccoli seni profilati di una figura voltata a mezzo. Un Gallo in bronzo, una donna appesa per il polso, una Diana. Poi una fila di busti, dietro, sprofondati nel verde. E, in giardino, la fuga di tutte le figure in piedi. Teste, braccia alzate, gambe spinte innanzi, natiche, fianchi, gole. Candori nivei nel verde. Poi il pubblico, il costante andirivieni al centro. Folla accalcata, gruppi, solitari. Sulle sedie, in piedi. Gabinetti. Amici che hanno avvicinato le sedie. Un passero sceso dalla travatura per becchettare il pane. Rumore e volo: d'uccelli. Di fronte, sul lato opposto, i drappaggi del perimetro; in alto, la galleria, con le macchie chiare dei disegni sul muro rosso etrusco.

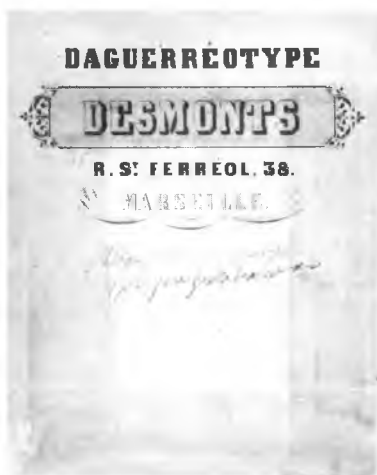
L'uscita

Duplici ala di curiosi in attesa del pubblico. Giornali strillati, celebrità additate. "Signore, la vostra carrozza". Un monello, alcuni apriporte. Chiamata dei cocchieri. Le carrozze allineate nel corso, a sinistra e a destra. Magnifici cavalli, bei cocchieri, rami e acciai lustrati, pannelli verniciati. Gioiosità degli alberi, lusso degli Champs-Élysées. Raggio di sole, dopo la pioggia, in gocce di diamante. La corrente d'aria sotto il portico, il sollievo di uscire. Il mal di testa che si è buscato, le gambe rotte, il male ai fianchi. e al collo per aver guardato i quadri col capo arrovesciato. Gli occhi infiammati dai colori, la gola riarsa per la polvere; ma soprattutto lo sbalordimento per tutto quel che s'è visto.

Benjamin: la vita per un dagherrotipo

Caterina Ameglio era notissima a San Remo. Aveva la passione degli immobili. Difficile fare il conto di quanti, uomini e donne, avessero varcato il cancello dello splendido giardino della sua villa, gonfio di inaspettate fioriture, e bussato alla porta su cui fermamente piantata stava una lustrissima targhetta in ottone col nome della padrona di casa, per offrirle l'acquisto di un appartamento o di una pensione decaduta. Lei comprava, rimetteva in ordine e rivendeva. Nella cittadina rivierasca del gioco, la roulette privata di Caterina Ameglio era la pietra. Figlia e nipote di legnosi comandanti di velieri, allo scroscio dei novant'anni, furiosamente attiva, proseguiva proficuamente il suo cabotaggio tra persiane pendule e muri sbrecciati quasi fosse nel pieno del vigore; e come se di anni ne avesse avuti trenta. Giusto a quell'età, o poco più, nel 1939, le era capitato l'acquisto di un alberghetto, "Villa Verde", una pensione per stranieri appartenuta a Dora Sophie Kellner.

Proprio per quel suo lontano "affare" mi ero spinto fin ad andarla a trovare. Nel salotto si respira un'aria ferma. Lei, la signora Ameglio, piccola, prosciugata e sottilissima, portava i capelli rac-



colti dentro a una reticella. Indossava un abito a pois, fondo nero. I suoi occhi aguzzi, abituati a giudicare alla prima gli affari e le persone, guizzavano di sagacia. L'indicazione, per avvicinarla, l'avevo avuta da un fotografo della stessa San Remo, un uomo curiosissimo, che da sempre colleziona fotografie, soprattutto dell'Ottocento. Da giorni, cercando, inseguivo inutilmente l'illusorio sogno di rintracciare "Villa Verde", di riuscire a individuarla oltre un giardino, di intravederla tra il folto di siepi in fiore o prospiciente una stradetta tranquilla, di quelle che mettono alla Pigna, il centro storico di San Remo agglutinato sulla collina sovrastante la cittadina parallela al litorale. Niente. Oltre tutto le guide del tempo, quelle per turisti ostinati, non mi avevano aperto nessuna traccia. Ci volle quell'originale fotografo a suggerirmi di provare da Caterina Ameglio. Raccomandandosi tuttavia di non dire assolutamente chi mandava. Spiegò, per giustificare il riserbo, che aveva tentato, da collezionista ostinato, di farsi vendere un dagherrotipo che Caterina Ameglio possedeva. Gli aveva risposto che non ci pensava neppure. Chi mi avesse indirizzato a lei non lo chiese. Capii subito che del mondo, delle persone e di me non le importava nulla. Si comportava con remota e ferma educazione.

Il dagherrotipo lo scoprii subito appeso a una parete del soffocante salotto, tra due insignificanti marine. Raffigurava due persone, un uomo e una donna, lui seduto e lei in piedi, appoggiata alla spalla dell'uomo. Due figure attonite davanti al remoto attimo in cui l'immagine era stata scattata, rendendole inossidabili al tempo.

Ricordo di essermi complimentato per la bellezza dell'"oggetto". Ben conservato, nella sua originale cornice in pastiglia. Lei tagliò corto. «È una fotografia di famiglia.» Si capiva benissimo come fosse perfettamente al corrente dell'importanza di quell'"oggetto", uno specchio dotato di memoria appeso tra due marine. Perciò mi ero intestardito a cercare se potesse essere una pista da seguire. Un "segno" più che marginale.

Anche Walter Benjamin sì, era occupato di fotografia e del suo ineffabile quanto ambiguo mistero.

In quei momenti balenò alla mia mente quanto Benjamin scrive in *Piccola storia della fotografia*, pubblicata nel 1931 nella rivista berlinese "Die literarische Welt" e poi accolto nel fin troppo rammentato e spesso citato a sproposito *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. V'è da supporre che sia più noto il titolo del suo contenuto.

Proprio a proposito del dagherrotipo dice Benjamin:

Le fotografie di Daguerre erano lastre d'argento allo jodio impresse nella camera oscura, che richiedevano di essere voltate e rivoltate in tutti i sensi per potervi riconoscere con la giusta illuminazione, un'immagine di un grigio delicato. Erano esemplari unici; nel 1839, per una lastra si pagavano 25 franchi oro. Non di rado venivano conservate in appositi astucci, come gioielli.

Un "oggetto" di lusso, un segno di distinzione, netto, simile a un geroglifico, appeso sulla parete della casa di Caterina Ameglio, mi consentiva la misura di un persistente e continuo flusso, dalla natura ambigua, a tratti misteriosa, sempre incomprensibile, tuttavia reale, che si stabilisce tra un personaggio "mitico" e il suo ricercatore: tra chi sfugge e chi insegue.

«Ma come può pretendere – sorrise sarcastica la signora – che io mi ricordi cosa stava dentro a una pensione quando la acquistai?»

All'epoca in cui Caterina Ameglio comprò "Villa Verde" il vento hitleriano si stava spargendo per l'Europa e i tedeschi, ebrei o antinazisti, vendevano in fretta tutto quanto era possibile per scappare. Volevano varcare a ogni costo l'Oceano e rifugiarsi nella sicura America. Dora Sophie Kellner, l'ultima proprietaria della pensione per stranieri a San Remo, era stata la moglie di Walter Benjamin.

Ogni qual volta ci si occupa di lui si finisce con l'incappare in carte perdute, si vagheggia attorno a saggi fondamentali, scritti mai pubblicati o smarriti, come quel lungo testo ch'egli compilò sul *Lesabendio* di Paul Scheerbart, da più parti citato e che nessuno ha mai letto. Certo, ci sarebbe di mezzo la questione di un baule, una grossa valigia in robusta pelle che avrebbe dovuto contenere l'officina letteraria di Benjamin, la collezione degli inediti manoscritti di importanti lavori, gli straordinari taccuini, moltissime lettere – oltre naturalmente quelle fino a oggi conosciute – dei suoi amici: Adorno, Horkheimer e anche di Kafka, lettere capaci di sfatare la convinzione che lo scrittore praghese non abbia mai incontrato Benjamin.

Nonostante fosse divorziato fin dal 1930, Benjamin aveva mantenuto un buon rapporto con la moglie e approdava abbastanza spesso a "Villa Verde". I suoi vagabondaggi europei tra Berlino, Parigi, Marsiglia, Ibiza avevano sovente quale esito San Remo. Lì le tensioni e l'angoscia per il totale stravolgimento del mondo, un mondo che poteva essere accettato soltanto come mito, l'indifferenza per la creatività, e la nuova macchina mortale rappresentata dall'irresistibile dilagare del nazismo, un poco si placavano.



Raoul Hausmann, *Ibiza, Casa San Augustin*, 1933-35.



Raoul Hausmann, *Ibiza, Ca'n Alifonso*, 1933-35.

A Max Horkheimer, già nel 1934, scriveva:

...non posso che rallegrarmi del fatto che, avendo la mia ex moglie aperto una pensioncina sulla Costa Azzurra, mi si offre la possibilità di esservi ospitato per uno o due mesi. Ho anche radunato gli appunti del mio volume su Parigi. Mi sto trascinando da un luogo all'altro un baule di carte. Purtroppo ho dovuto vendere la mia biblioteca per rendere trasportabile ciò che mi preme.

Possibile che un uomo come Benjamin affidasse il senso del proprio pensiero, la ragione medesima della letteratura a un baule? Gli uomini, come le feste sceniche, sono della stessa materia di cui sono fatti i sogni. Nella mia insensatezza, dopo errabonde congetture, speravo, illuso, che quella donna d'affari, Caterina Ameglio, potesse indicarmi una traccia.

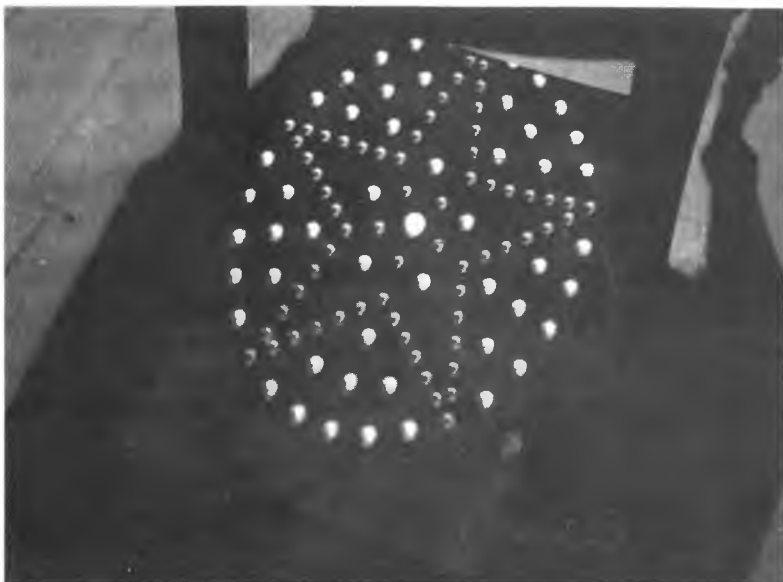
Lei, naturalmente, non sapeva nulla. Anzi ignorava totalmente chi fosse Benjamin. «Di quel signore non ho mai sentito parlare». Inspiegabilmente, tuttavia, ero attratto dalla magnetica e incorporea luce di quel dagherrotipo appeso alla parete e dal quale non riuscivo a staccare gli occhi. Chiesi di poterlo esaminare. Assentì sibilando «Non è in vendita». L'«oggetto» aveva una levità eucaristica. Lo voltai.

Oltre l'indicazione dell'esecutore – Desmonts, rue St Ferrèol, 38, Marseille – in un angolo, sulla carta ingiallita e dai contorni sbreccati, a lapis molto flebile, affiorava un ghirigoro estraneo all'insieme. Sembrava una firma. Mi avvicinai alla luce e decrittai: I.B. Niemann. Fui preso da una fortissima e profonda emozione. I.B. Niemann è l'anagramma di Benjamin. Anche uno dei suoi pseudonimi.

Era naturale che un indagatore della fotografia come lui ne possedesse almeno una traccia, una delle sue più esemplari e somme: un augusto reperto archeologico qual è un dagherrotipo. E soprattutto proveniente da Marsiglia, la città dove aveva vissuto la grande esperienza con l'hashish.

Jean Selz ha avuto più volte modo di farvi riferimento parlando del soggiorno di Benjamin a Ibiza: «Aveva portato per leggermele le note del suo diario che gli sarebbero servite per scrivere le pagine intitolate Hashish a Marsiglia».

Con quel titolo, lo scritto apparve il 4 dicembre 1932 sulla «Frankfurter Zeitung». Nel 1961 fu ripubblicato nella scelta intitolata *Illuminationen*. Sia l'articolo pubblicato nel '32, sia il testo rifiuto nel volume del '61, trovano conferma letteraria sulle annotazioni che gli studiosi di Benjamin fondano su manoscritti e datti-



Raoul Hausmann, *Ombre di una seggiola*, Ibiza 1933-35.



Raoul Hausmann, *Senza titolo*, Ibiza 1937.

loscritti in possesso dell'Archivio Benjamin di Francoforte sul Meno, creato da Theodor W. Adorno. La testimonianza di Selz tuttavia farebbe pensare a ben altro. Infatti si riferisce esplicitamente a un baule trascinato da Benjamin mentre si imbarcava per Ibiza. Selz sostiene d'aver conosciuto lo scrittore nel 1932. Quell'anno Benjamin era in Spagna e aveva attraversato per la prima volta la fatale frontiera di Port Bou lungo la quale, otto anni più tardi, si sarebbe tolto la vita come tedesco che tentava disperatamente di sfuggire da altri tedeschi.

In quel tempo, a Ibiza, i turisti erano pochi. Sulla costa orientale, a Santa Eulalia, vivevano alcuni americani. A San Antonio, sulla costa occidentale, si era insediato un piccolo gruppo di tedeschi. I tedeschi di San Antonio e gli americani di Santa Eulalia pare non avessero praticamente alcun contatto. Da una marginale indicazione di Raoul Hausmann, "esiliato" anch'esso sull'isola e da quel curioso qual era questo padre del dadaismo, si dovrebbe supporre che, sotto le mentite spoglie di un americano, si nascondesse nientemeno che Gershom Scholem, il grande amico e biografo di Benjamin, il quale, dalla Palestina, ove si era trasferito in quegli anni, sarebbe arrivato a Ibiza per incontrare segretamente lo scrittore e prendere in consegna i manoscritti dei testi reputati più importanti. Si comprenderebbe così come Scholem abbia potuto scrivere pagine e pagine, biografiche e critiche sull'amico cui dedicò venerata memoria, attingendo dal suo "archivio privato".

La grande eredità letteraria e filosofica di Benjamin è ancor oggi controversa circa l'attendibilità dei testi. Ancora di più lo fu in passato tra Scholem, che rivendicava l'esclusività del riconoscimento, e l'Archivio di Francoforte sul Meno.

Nei protetti porticcioli di Ibiza – sempre secondo Selz – Benjamin ed Elliot Paul, un altro scrittore, si erano insediati per trovare un angolo di pace ove poter lavorare. Elliot Paul aveva fondato una rivista d'avanguardia, "Transition", e alcuni anni più tardi, rientrato negli Stati Uniti, colse un discreto successo con un suo libro sulla guerra civile di Ibiza.

Benjamin e Paul trascorrevano ore seduti su seggiole appaiate, di fronte al baule. Parlavano del mondo. Benjamin, grande *flâneur*, si nascondeva dietro spesse lenti, cerchiato di metallo, i folti baffi occultavano labbra carnose e sensuali. Viveva nella sua criptica metafisica del dubbio, popolata di memorie libresche e di melancolia, la medesima che si prova contemplando i libri per i bambini, di cui Benjamin era stato un furibondo collezionista. Discorreva di un libro di Wilhelm Grube, *Giochi d'ombre cinesi*, at-

torno al quale, stranamente, sembra non abbia mai scritto nulla. Il baule doveva ricordare una splendida stanza dei sortilegi, una *wunderkamera*, uno di quei gabinetti dell'illusione ove si stracquano, come dopo una forsennata mareggiata, i lacerti sopravvissuti alla furia delle onde.

« Benjamin era un orso timido e impacciato, ma la sua timidezza e il suo fare erano un po' come l'abito eccessivamente modesto indossato da qualcuno che si propone di tener nascosta la propria ricchezza. »

Le case di Ibiza erano facilmente accessibili, come il baule, d'altra parte, senza particolari serrature. Durante le lunghe passeggiate che Benjamin faceva – accompagnato da Selz – attraverso i dintorni collinosi coltivati a tuia, carrubi e mandorli, ogni tanto si fermava folgorato da un cattivo presagio. « Temeva che qualcuno potesse impossessarsi delle sue carte. » Era un fuggiasco e un qualche agente tedesco avrebbe potuto sottrargli materiale compromettente.

« Ogni riga che scriviamo oggi giorno – per quanto sia incerto il futuro a cui la consegniamo – è una vittoria sulla potenza delle tenebre. »

Insieme alle carte, poteva essergli rubato lo straordinario dipinto di Klee – *Angelus Novus* – acquistato per mille marchi in una galleria di Monaco. Quell'immagine, a cui Benjamin si sentì legato per tutta la vita, lo accompagnò in ogni pellegrinaggio. L'opera di Klee, rifasciata e ben protetta, era stesa sul fondo del baule.

Il baule, straordinario mito moderno, strumento dell'opera di un inquieto ed errabondo scrittore, ricercatore formidabile d'ogni frammento dell'esistente, era l'emblema della fuga, di un tesoro, di un segreto, assai agognato tanto dagli amici quanto dai nemici.

« Benjamin ne era assai preoccupato – testimonia Selz –. Raccontava di Goethe, di Stephan George e anche di Kafka coll'illusione d'averlo incontrato di persona e del quale possedeva una piccola fotografia. » Sicuramente appaiata al dagherrotipo che io avevo rinvenuto appeso alla parete del salotto di Caterina Ameglio.

Dei suoi innumerevoli quadernetti, Benjamin ne usava uno per le annotazioni; su un altro trascriveva il titolo dei libri letti; e un terzo era destinato agli estratti delle letture di cui un giorno intendeva servirsi come citazioni. Per i suoi manoscritti prediligeva il retro delle buste delle lettere ricevute dagli amici. Spesso Benjamin parlava di distruggere tutto quanto andava facendo. Forse si riferiva alla obbligatoria necessità di eliminare le figure nel "grande romanzo". Una sottilissima traccia, più problematica che illu-

minante, è in un testo pubblicato, vent'anni più tardi, nel luglio 1952, da Adrienne Monnier sul "Mercure de France". Walter Benjamin, secondo l'autrice del saggio, grande libraia di rue de l'Odeon a Parigi (ed editore della prima traduzione in francese dell'*Ulysse* di Joyce), accenna al rogo dei manoscritti, divaga sul significato del gesto di scrivere: una scelta estetica o pratica? Adrienne Monnier possedeva un manoscritto di Benjamin, oggi conservato nel fondo contrassegnato con il suo nome presso l'Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine di Parigi.

Dopo aver abbandonato Ibiza nell'autunno inoltrato del 1932, Benjamin non si sentiva tranquillo e soprattutto riteneva che i suoi testi non fossero al sicuro. Evitava di uscire di casa. Si era trasferito a Parigi, in rue Dombase. A chi lo incontrava in quel periodo appariva angosciato e furioso. Vi sono testimonianze veritiere che riferiscono del suo spasmodico attaccamento al baule. Non permetteva che alcuno lo sfiorasse. Preda dei turbamenti si trasferì nuovamente a San Remo, alla pensione della ex moglie. «Mi tratterò per alcuni mesi sulla côte, qui, oppure in Francia», scriveva a Verner Kraft, nel novembre di quell'anno. Il 4 aprile successivo si imbarcò di nuovo per Ibiza.

«Benjamin – racconta Selz – al porto di Barcellona, dove prese il battello per Ibiza, apparve con il suo baule. Scrutava gli angoli come se avessero dovuto nascondere nemici pronti a carpirglielo. Mi confessò d'aver lasciato diverse carte in custodia alla sua ex moglie.»

Sull'isola abitò nuovamente nella piccola baia di San Antonio. In quella piccola casa, tutta bianca, calcinata dal sole, gli fece visita, pare accolta gioiosamente, un'amica. Si trattava di Asja Lacis, cui Benjamin aveva dedicato un suo scritto: *Einhahnstrasse*. Asja Lacis, «una rivoluzionaria russa di Riga, una delle donne più eccezionali che abbia mai conosciuto... un'eccezionale comunista, che lavora nel partito fino dal tempo della rivoluzione russa», si trattene nella casa della baia di San Antonio qualche giorno. Che Benjamin si fosse innamorato di lei appariva chiarissimo. Furono anche visti seduti al caffè, quello sulla piazza di Ibiza, gestito dal barman Toni. Alcuni tavolini più lontano, un uomo li osservava, facendo finta di prendere appunti. Ordinarono un *cocktail noir*, la cui inquietante mistura è sempre rimasta un mistero. Il *Migjorn* ha per base un gin a 74 gradi. Benjamin vuotò il bicchiere tutto d'un fiato.

Qualcuno asserisce che subito dopo il *cocktail noir* al tavolino di

Benjamin e a Asja Lacis si sedette una polacca, Maria Z., conosciuta molto bene dai due e assidua dell'isola.

«Avete già assaggiato il *Migjorn*?», chiese la signora polacca. Benjamin sorrise, si schermì e pensò alle sue avventure, ai suoi viaggi con le droghe. Nulla poteva più influire sul suo fisico.

Si risvegliò sul letto della sua casa, con la testa pesante. Stavano cadendo le ombre della sera. Si rese subito conto di quanto era accaduto, ma la visione che gli si parò davanti fu terribile quanto incredibile: il baule era spalancato e molte carte sparse a terra. Chi aveva osato tanto? Asja Lacis era scomparsa e così Maria Z.

Jean Selz gli disse, mentre Benjamin parlava della sua disperazione, come dopo aver ingoiato il *Migjorn* fosse crollato. La medesima versione del barman Toni. Toni si era però accorto che lo straniero sconosciuto, intento a scrivere al tavolino poco lontano dal suo, appena il gin aveva fatto il suo folgorante effetto, nel trambusto era scomparso. Che fosse uno degli americani di Santa Eulalia?

Benjamin aveva una grande ammirazione per Trockij e il suo marxismo era decisamente antistalinista. Si spiegherebbe, a questo proposito, forse, l'accanimento di varie persone per il possesso del baule che, sempre secondo Selz, poteva anche contenere documenti compromettenti per il regime sovietico, affidati a Benjamin da qualcuno che si nascondeva sull'isola. Molti personaggi di varie nazionalità, gente che non sempre poteva dichiarare la causa delle proprie disavventure, erano stati sospinti, come su tutte le isole del mondo, anche verso Ibiza. Vi erano pure delle spie naziste infiltrate che furono riconosciute durante la guerra civile, quando consegnarono a un mercantile tedesco alla fonda davanti a Ibiza, tutti i tedeschi ostili a Hitler che non erano riusciti a lasciare l'isola per tempo. Una umanità strana e segreta. Non si diceva forse che l'esile agronomo che conduceva una vita ritirata nel villaggio di San Vicente e, incomprensibilmente, nelle prime giornate della rivoluzione spagnola fucilato dalle truppe governative, altri non fosse che Vilain, l'assassino di Jaurès?

In quel clima il mitico baule di Benjamin rappresentava una preda straordinaria: l'oggetto che poteva racchiudeva tutti i segreti del mondo, che poteva accogliere i documenti capaci di far svelare il garbuglio di intrichi spionistici che avvolgevano l'Europa di quei terribili anni.

Fortunatamente alcune carte, forse le più importanti, sembra fossero state lasciate a San Remo, a "Villa Verde", dove lo scrittore

tornò ancora nell'estate del '37, dopo altre peregrinazioni tra la Spagna e la Francia.

«Guardo – scrisse – con ansia e preoccupazione al baratro dei prossimi mesi. » Ma cosa conteneva il baule oltre l'*Angelus Novus* di Klee e un piccolo ritratto di Kafka? Benjamin lo aveva abbandonato, nascosto in qualche luogo, anche se in parte, ma non completamente, già saccheggiato a Ibiza. Il baule era stato soltanto sconvolto da una curiosità insana, oppure erano state trafugate delle carte? Il luogo ove Benjamin poteva aver depositato il baule, era verosimilmente San Remo?

Quando morì, la pensione era già passata in proprietà a Caterina Ameglio. Dora Kellner, l'ex moglie, aveva fatto un pacchetto delle lettere che gli aveva scritto Asja Lacis facendoglielo pervenire a Mosca, ove era riparata. Le altre lettere inviate a Benjamin devono considerarsi perdute? Egli non fornì nessuna spiegazione della sua improvvisa partenza da Parigi. «Non senza amarezza io mi piego all'infausta costellazione che sembra sovrastarci.» Con sé non aveva più il baule. Anche le circostanze precise della sua morte sono rimaste a lungo oscure, e ancora oggi non si dispone di una conoscenza esatta dei particolari. Theodor W. Adorno, in una lettera a Selz, scrisse:

Il giorno esatto della morte di Benjamin è impossibile da determinare con precisione; pensiamo che sia stato il 26 settembre 1940. Benjamin aveva attraversato i Pirenei con un piccolo gruppo di emigrati che speravano di trovare asilo politico in Spagna. A Port Bou, al gruppo, trattenuto dalla polizia spagnola, venne comunicato che il giorno seguente sarebbe stato rispedito a Vichy. Nel corso della notte Benjamin prese una forte dose di sonnifero e la mattina seguente rifiutò con tutte le forze superstiti gli interventi che si proponevano di effettuare per salvargli la vita.

Dopo aver insistito ancora, Caterina Ameglio mostrando di trafficare nella memoria disse che le sembrava d'aver visto a "Villa Verde" un baule pieno di cartacce. Come Juliana Bordereau, il personaggio di James che nel *Carteggio Aspern* si frappa alla ricerca delle lettere da parte dell'incauto biografo, Caterina Ameglio confessò d'aver fatto bruciare tutto.



Experimentalia
Omaggio a Roland Barthes





Il senso delle cose. Trovo ormai pochissima differenza tra il recto e il verso di un oggetto che si manifesti a due facce. Sovente, per abuso di un piacere contraddittorio, sono portato a preferire la parte più nascosta. Cerco l'effetto-sorpresa. In questa "scelta" vi è tuttavia una grande componente di casualità. La "scelta" si manifesta comunque come un paragone in rapporto a qualcosa che è avvenuto prima, che cioè ha indotto a seguire quella strada. Si tratta certamente di abuso personale, per questo è naturale, risultato di una fitta rete di incroci in cui ognuno ha contribuito a farmi arrivare a quel punto. La centralità delle cose di oggi sembra essere già esistita nel momento in cui un dagherrotypista anonimo incollò la "sua memoria" sul retro dell'opera compiuta. Da quel momento si è stabilita la storia che avrebbe portato a questo mio arbitrario commento. Il caso ha determinato un'infinita ricaduta di casi. Fino a oggi.

Mi è sembrato giusto "svelare" la macchina teatrale, l'ipotetica scenografia, vista però da dietro alle quinte. Non è assolutamente necessario "ricomporre" le parole mancanti: non hanno nessuna importanza perché il "mistero" si è creato da sé; e anche perché il

verso di un dagherrotipo non è un logogrifo. Certo, in qualcuno, potrà suscitare qualche perplessità voler negare l'immagine privilegiando il silenzio della scrittura. Non è una scelta Dada. In questo caso Raoul Hausmann e tutta la tradizione del lettrismo non c'entra, anche se, fotografo di una straordinaria potenza come Hausmann era, preferì decostruirla piuttosto che contemplarla appena "sforata" dall'apparecchio fotografico. A questo verso forse avrebbe aggiunto del suo. Ciò che mi ha indotto a una scelta "non fotografica" sono le ipotesi che si possono formulare. Mi affascina *al vero* perché so, in ambito fotografico, essere perfettamente *al finto*; e quell'*eseguibili* che, condizionando, contraddice il *vero* che invece perentoriamente afferma. *Vero* è ripetuto per depistare un possibile e illusorio timore. Quello del soggetto che sottoponendosi alla sua riproduzione meccanica poteva sentirsi defraudato nelle proprie certezze. *Cinque di sera* (o Cinque della sera) è splendido: il grido o l'implorazione di Lorca davanti al mistero.



Memoria metereologica. Mi sembra assolutamente straordinario apprendere che il 29 maggio 1842, a Parigi, in rue Saint Antoine, a mezzogiorno, splendesse il sole: *pendant un beau soleil à midi le 29 mai 1842* monsieur Antoine testimone. Il nutrimento essenziale della fotografia – la luce – ci ha portato questo ulteriore dato archeologico della sua e nostra esistenza.



Francesco Ciappei, *Senza titolo*, 1870 ca.

Il fantasma. La fotografia non respinge nulla, non sceglie nulla, non distingue nulla, nemmeno i curiosi effetti di luce, quelle registrazioni dello spettro tanto care a Turner. Così ci troviamo di fronte all'idea di un sogno che pensa prevalentemente per immagini visive. Senza dover scomodare Freud. Per questo, forse, l'approccio alla fotografia è così tormentato e doloroso: le fotografie di paesaggio per esempio ci restituiscono intense evocazioni poetiche, ma anche spettrali radiografie storiche. Da esse proviene un silenzio siderale, l'ineffabile movimento di una nota monocorde, persistente, come se quella nota fosse emessa all'infinito. È il rumore del tempo, il fragore del silenzio. Di quest'imprevisto della fotografia si deve tener conto: è la sua ineluttabile perfezione e la presenza d'ogni dettaglio che muta in nature morte tutte le vedute.

Siamo di fronte a un ritratto anche dell'immaginario, a uno dei ritratti "raccontati" da Henry James presenti nella realtà e nell'immaginazione, custoditi tra le righe di un racconto o di un romanzo contro ogni indiscreta intromissione.

Il mare, nelle fotografie ottocentesche, è sovente un ectoplasma uniforme, diviso dalla terra, sulla riva, da un alone lattico. E a che cosa corrisponde il silenzio delle strade, delle piazze, dei paesi? Soltanto rari e accidentali fantasmi attraversano i luoghi che i fotografi di paesaggio hanno tramandato quasi sempre deserti. Quelle ombre sono che le scorie lasciate sulla lastra da chi è entrato o uscito troppo rapidamente dal punto di vista della camera. Tecnicamente questo fenomeno si spiega facilmente: è il fantasma ottico o fantasma fotografico, una bella espressione usata nell'Ottocento per indicare tracce prive di dettagli lasciate sulla lastra da persone o animali in movimento. L'esposizione della lastra non era abbastanza breve per fermarli e non era abbastanza lunga per lasciarli scorrere senza impronta. Il fantasma è un segno del mosso, stranamente ricercato – al contrario di quanto si potrebbe pensare a fronte di una strenua vocazione alla perfezione dei particolari – e anche talvolta valorizzato con segni d'inchiostro o esaltato con particolare attenzione nello sviluppo, per mostrare che si trattava di autentica ripresa dal vero e che l'operatore era stato sul punto di possedere il fuggevole soggetto e di catturarlo con una cronofotografia, come nell'Ottocento si chiamava l'istantanea.

L'effetto fantasma in fotografia fu scoperto e utilizzato dai pittori, specialmente gli impressionisti. Un esempio ci è dato da Monet nel suo *Boulevard des Capucines*. Le immagini, così risultanti, negano in apparenza il movimento, costrette com'erano da una necessità tecnica. Anche quando vi saranno obiettivi più luminosi e materiali più sensibili, che permetteranno una più rapida posa, i fotografi insisteranno sempre nella ricerca di immagini nitide, dall'immobilità disarmante, che escludano del tutto quanto possa risultare accidentale. È la battaglia per l'affermazione di un'immagine autonoma e irripetibile. Un fantasma fotografico era in agguato e continua a inseguirci. La natura del mezzo risveglia visioni inaspettate.

John Ruskin esortava i preraffaelliti a dipingere spiga per spiga al fine di accrescere così il realismo. A quella pittura così perfetta mancava tuttavia il fantasma che è esclusivo monopolio dalla camera. In fotografia non è questione di dettaglio ma di saper creare – come Ruskin insisteva, da sempre sospettoso e quasi avversario della fotografia – piccole lastre luminose che mostravano il pae-

saggio come se un mago avesse costretto la realtà a lasciarsi trasportare in un paese incantato, cioè fuori della percezione. Questo sosteneva il padre dell'estetismo inglese guardando alcuni dagherrotipi visti eseguire a Venezia da un francese.

Ciò che crea sorpresa e disagio davanti a un'immagine fotografica non è la supposta perfezione, la luce, l'inquadratura e, tanto meno, il soggetto. Il soggetto è nel carattere della macchina fotografica che creava impressioni della natura in cui un flusso appare tangibile, composto com'è di luce atmosferica, capace di fondere tutti gli oggetti visibili con una densità tonale che sfugge all'artista e all'osservatore più attento e ostinato. La fotografia è il confine che frappono il noi a un'utopia dell'immagine.

Nel 1886 Degas scriveva a Paul-Albert Bartholomé: «Nulla in arte dovrebbe far pensare d'essere accidentale... neppure il movimento». La lezione di Muybridge e dei suoi emuli, e di tutta la scuola del mosso estetizzato è importante, tuttavia si tratta di un'altra visione. Il fantasma che cerco di individuare è d'altra natura.

È il mistero stesso che gli esegeti positivisti della fotografia hanno individuato nella prima effrazione tecnica. Per me il primo spettro dell'avventura fotografica. Si scopre nel dagherrotipo eseguito da Daguerre, quello del lustrascarpe in boulevard du Temple, a Parigi. Si tratta forse del non detto per eccellenza. Il messaggio taciuto tra le righe della scrittura.

In questi segni non detti dalla fotografia si cela il grande equivoco della visione: il potere non estinto d'ogni traccia di vissuto. Il conte Dracula, il non estinto, ladro di persone-immagini e irriflesso, è uno di noi, diversi nell'uguaglianza, che sfuggono alla continua sfida e tentano una strana difesa per non cadere preda del mistero, come sempre accade. Evitiamo strenuamente la codificazione. Come la fotografia in continua ribellione contro una sua codificazione, sempre tentata.

In questo irrisolvibile equivoco consola il fatto che dagherrotipi, calotipi, collodi, argenti e ogni più spericolato gioco fotografico, benché difesi dalla luce che li ha creati, siano destinati al deterioramento, e che nonostante l'illusoria e strenua cura con cui vengono custoditi siano condannati a scomparire. L'annullamento è certo. L'incongruo voyeur di immagini si dedicherà freneticamente – tentando di eludere l'ordine rigoroso della vita – a riprodurre le fotografie per salvaguardare almeno i “racconti dei loro soggetti o ciò che rappresentano” nella speranza di conser-

vare, per un ipotetico futuro, la loro parvenza. La consolazione che può oggi riguardarci è quella della mortalità della fotografia, evitando così di non tramandare i nostri dolori, i nostri volti e i luoghi che impunemente abbiamo sconvolto. Tutto ciò è terribilmente normale perché sta nell'essenza delle cose. Anzi, questo, non è neppure più un discorso riferito alla fotografia in senso stretto.



Alfred Noack, *Senza titolo*, 1880 ca.

L'enunciazione dei sentimenti come rapporto fittizio. Trovo l'immagine dolce e tremenda: un'intesa perfetta tra le due figure di primo piano. Posano evidentemente per la scena voluta dal fotografo. I due personaggi di primo piano mi piace pensarli suocera e nuora, madre e figlia, forse zia e nipote. Nella fotografia non svela-

no il loro rapporto. Forse si sono incontrate per la prima volta in occasione della fotografia e non sono parenti. Eppure tra loro sembra sussistere un flusso affettivo. Come se esprimessero un'intesa. Le unisce forse un segreto in comune che il fotografo ha reso palese. Più semplicemente è stata la volontà della camera a stabilire un contatto. Sembrano nutrite da una complicità che esclude l'altra presenza, quella in secondo piano: figura che mi affascina oltremodo con quel suo sguardo torpido, perduto, incapace di comprendere la situazione. Semplicemente guarda quel che in questo momento, osservando la fotografia, ognuno desidererebbe vedere, cioè ciò che sta alle nostre spalle. Il suo sguardo esplora il concreto, quel che ha di fronte nel momento della posa. Noi il nulla. Dentro alla fotografia sta quest'illusione, neppure cercata da chi ha composto la scena nella sua più voluta casualità, che esprime storie mai esistite. Un altro geroglifico da decrittare nella sua insolubilità, un mistero da affidare al catalogo degli arcani irrisolti perché illeggibili. Nell'attimo del loro coagulo non prospettano nulla, neppure un'illusoria e possibile ipotesi di soluzione.



Jean-Eugène-Auguste Atget, *Beauvais, Vicolo Nicolas-Godin*, 1904.

Il silenzio. Le pagine dei libri sono fatte di scrittura silenziosa. Le lettere degli alfabeti che le compongono sono segni inanimati cui soltanto la nostra partecipazione riesce a dare un senso. I libri sono costruiti da alfabeti convenzionali per comunicare incomunicabili incroci e passabili messaggi. Come in fotografia, con un codice privato. Atget, nel suo mondo vuoto, fatto di paesaggi muti, non racconta. Si è limitato ad additare. I paesaggi di Atget non so-

no belli, non sono vedute, ma il rovescio della veduta. Simile a un testo scritto vanno risvegliati dal “lettore” altrimenti resterebbero consegnati al loro eterno silenzio. Atget ricorda certi narratori che in più e più pagine non dicono nulla. Si abbandonano al silenzio della scrittura. Atget non trionfa mai sulla vita, corteggia invece l'effetto lapide. Come in questa immagine di Beauvais dove si accetta l'ineffabile: un destino oltre il quale prosegue l'inesorabile caduta verso la linea piatta. Con questo funebre distacco, contemplato in indifferente appartenenza, il vicolo Nicolas-Godin prelude alla pagina bianca vagheggiata da Mallarmé. L'inutilità della descrizione, tanto in fotografia quanto in letteratura, porta oltre la non percezione, il non sguardo dopo la morte, lo stesso disturbo di non esserci.



Ugo Mulas, *Fine delle verifiche*.

Bibliografia

Quando nel 1995 le edizioni dell'Università del Nuovo Messico pubblicarono il grosso volume *Literature & Photography, Interactions 1840-1990*, curato da Jane M. Rabb, che con acribia ha raccolto fino all'infima citazione dei letterati riferita alla fotografia, pensai che il mio sogno di avere un'opera capace di considerare la fotografia anche come uno "stile della letteratura" fosse esaudito. Mi trovavo davanti a un volume ponderoso, di ben 636 pagine, di grande formato, che "catalogava" quanto i letterati, in vario modo, avevo scritto "sulla" fotografia, cercando di capirne il suo specifico, il quale, come noto, è la somma di tutte le ambiguità del mondo. Da quando Daguerre realizzò il primo "specchio dotato di memoria" i letterati, con diverse forme, hanno cercato di darsi una ragione di "quel metodo" capace di duplicare il mondo, di "quello stile" che, non ponendosi assolutamente il problema di "scrivere", racconta il mondo senza l'uso della parola. I letterati, salvo alcuni casi, hanno sempre guardato la fotografia come un "pianeta altro", rifiutandosi di considerarla come un fortissimo concorrente. Con *Fotografia come letteratura* ho tentato di mescolare le carte e mettere a fuoco qualche nuovo punto di vista; spingendomi oltre e gettando uno sguardo nel mistero che sussiste "oltre il varco" e nei "luoghi non giurisdizionali". Le voci bibliografiche ricordate, più che fonti in senso stretto, secondo l'uso accordato alla saggistica, sono elencate quali punti di riferimento, ma anche e soprattutto come impliciti omaggi a chi, per propria inclinazione e sensibilità, ha voluto mettersi in competizione con la fotografia, quel meraviglioso e inestricabile groviglio che dal 1839, come un fantasma della nostra immaginazione, pone problemi insolubili. Mah.

Sull'argomento fotografia & letteratura

- M. Praz, *Pittura di ritratto e fotografia*, in *Perseo e la Medusa*, Milano 1979.
F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna 1981.
J.C. Lemagny, A. Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris 1986.
L. Sciascia, *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, cat. della mostra, Milano 1987.
Gli scrittori e la fotografia, a c. di D. Mormorio, pref. di L. Sciascia, Roma 1988.

Fotografia come letteratura

- A. De Paz, *La fotografia come simbolo del mondo, Storia, sociologia, estetica*, Bologna 1993.
Literature & Photography, Interaction 1840-1990, A critical anthology, a c. di J.M. Rabb, Albuquerque 1995.
D. Mormorio, *Un'altra lontananza*, Palermo 1997.
AA. VV., *A new history of photography*, a c. di M. Frizot, Köln 1998.

Il lustrascarpe di Daguerre

- V. Fouque, *La vérité sur l'invention de la photographie*, Paris 1867.
B. Newhall, *Latent Image. The Discovery of Photography*, New York 1967.
H. e A. Gernsheim, L.J.M. *Daguerre. The history of the diorama and the daguerreotype*, New York 1968.
H. Gernsheim, *Le origini della fotografia*, Milano 1981.
Le daguerreotype français. Un objet photographique, cat. della mostra, a c. di Q. Bajac e D. Planchon de Font-Réaulx, Paris-New York 2003-2004.

L'Egitto di Flaubert e Du Camp

- M. Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine en Syrie, Dessins Photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 et accompagnés d'un texte explicatif*, Paris 1852.
G. Flaubert, *Correspondance, 1830-1851*, a c. di J. Bruneau, Paris 1973.
Gustave Flaubert, Exposition du Centenaire, cat. della mostra, Paris 1980.
La riscoperta dell'Egitto nel secolo XIX. I primi fotografi, cat. della mostra, Torino 1981.
Photographers and Egypt in the XIXth century, Firenze 1984.
Un voyageur en Égypte vers 1850. Le Nil de Maxime Du Camp, a c. di M. Dewachter, D. Oster, J. Leclant, Paris 1987.
G. Flaubert, *Voyage en Égypte*, a c. di P.M. de Biasi, Paris 1991.

Baudelaire "contro" Nadar

- Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris 1900 (trad. it. a c. di M. Rago, Roma 1982).
A. Scharf, *Art and Photography*, London 1968 (trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Torino 1979).
J. Prinnet, A. Dilasser, L. Vitali, *Nadar*, Torino 1973.

- C. Baudelaire, *Correspondance*, 2 voll., a c. di C. Pichois e J. Ziegler, Paris 1973.
- C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 voll., a c. di Y.G. Le Dantec e C. Pichois, Paris 1961-1976.
- C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, a c. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Torino, 1981.
- C. Bertelli, G. Bollati, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia - Annali* 2, Torino 1979.
- L. Vitali, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino 1979.
- D. Mormorio, *Storia fotografica della società italiana, Il Risorgimento 1848-1870*, Roma 1998.

I settecento volti di Alice

- H. Garnscheim, *Lewis Carroll Photographer*, Toronto-London 1969.
- Brassai, *Lewis Carroll photographe, ou de l'autre côté du miroir*, in "Zoom", n.11, aprile 1972.
- Lewis Carroll at Christ Church*, a c. di M.N. Cohen, London 1974.
- L. Carroll, *Cara Alice... Lettere di Charles Lutwidge Dogson*, a c. di M. D'Amico, Torino 1985.

Rimbaud: autoritratti all'albumina come autobiografia

- Album Rimbaud*, iconografia a c. di H. Materasso e P. Petifils, Paris 1967.
- A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, a c. di A. Adam, Paris 1972 (trad. it. di D. Grange Fiori, intr. di Y. Bonnefoy, Torino 1975).
- Arthur Rimbaud, 1854-1891, Portraits, dessins, manuscrits*, cat. della mostra a c. di H. Dufour e A. Guyaux, Paris 1991.
- Album Arthur Rimbaud*, iconografia a c. di E. Romano, Torino 1992.
- C. Zaghi, *Rimbaud in Africa*, Napoli 1993.
- C. Nicholl, *Somebody Else, Arthur Rimbaud in Africa 1880-91*, London 1997.
- G. Marcenaro, P. Boragina, *J'arrive ce matin...L'universo poetico di Arthur Rimbaud*, cat. della mostra, Milano 1998.
- C. Jeancolas, *Rimbaud*, Paris 1999.
- G. Robb, *Rimbaud*, London 2000.
- J.J. Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris 2001.

Gli angeli di Julia Cameron

- C. Patmore, *Mrs Cameron's Photographs*, in "MacMillan's Magazine", XIII, gennaio 1866.
- H.P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, London 1869.
- Studies from Life by Mrs Cameron*, in "Art Pictorial and Industrial", III, gennaio-giugno 1872.
- J.M. Cameron, *Illustrations to Alfred Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*, 2 voll., London 1874-1875.
- Mrs Cameron's New Photographs*, in "Morning Post", 11 gennaio 1875.
- J.M. Cameron, *On a Portrait*, in "MacMillan's Magazine", febbraio 1876.
- A Lady Amateur, A Reminiscence of Mrs Cameron*, in "Photographic News", gennaio 1886.
- P.H. Emerson, *Mrs Julia Margaret Cameron*, in "Sun Artists", 1890, 5.
- A.T. Ritchie, *Alfred, Lord Tennyson, and His Friends* (una serie di 25 ritratti... in fotoincisione dai negativi di Mrs J.M. Cameron e H.H.H. Cameron), London 1893.
- T. Powell, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, 1926 (edizione realizzata con il contributo di Virginia Woolf e Roger Fry).
- H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, London 1948.
- B. Hill, *Julia Margaret Cameron, A Victorian Family Portrait*, London 1973.
- Q. Bell, *Virginia Woolf, A Biography*, London 1973.
- B. Hiller, *Victorian Studio Photographs*, London 1975.
- A Victorian Album. Julia Margaret Cameron and Her Circle*, a c. di D. Cecil e G. Ovenden, London 1975.
- V. Woolf, *Freshwater*, a c. di Q. Bell e A. Garnett, London 1976 (trad. it. di L.P. Ruotolo e M.V. Malvano, intr. di B. Lanati, Torino 1983).
- Julia Margaret Cameron, 1815-1879*, cat. della mostra, Roma 1985.

Il naturalismo di Zola

- W. Settimelli, *Giovanni Verga, Specchio e realtà*, Roma 1976.
- F.E. Zola, *Zola Photographs*, Paris, 1979.
- E. Zola, *Carnets d'enquêtes, Une ethnographie inédite de la France*, a c. di H. Mitterand, Paris, 1986 (trad. it. M. Bertini, L. Tamburini, P. Tortonese, M. Paglieri, Torino 1987).
- R. Reim, *La Parigi di Zola*, Roma 2001.

Benjamin: la vita per un dagherrotipo

- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955 (trad. it. di E. Filippini, Torino 1966).
- J. Selz, *Walter Benjamin à Ibiza e Une expérience de Walter Benjamin*, in *Le dire et le faire ou les chemins de la création*, Paris 1964.
- W. Benjamin, *Über Haschisch*, Frankfurt am Main 1972, (trad. it. G. Backhaus, Torino 1975).
- G. Freund, *Photographie et société*, Paris, 1974 (trad. it. di L. Lovisetti Fuà, Torino 1976).
- G. Scholem, *Walter Benjamin-die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main, 1975 (trad. it. E. Castellani e C.A. Bonadies, Milano 1992).
- A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, Milano 1976.
- Raoul Hausmann, cat.della mostra a c. di G. Marcenaro, Genova 1982.

Experimentalia

- Ugo Mulas, *La fotografia*, a c. di P. Fossati, Torino 1973
- R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980 (trad. it. di R. Guidieri. Torino, 1980).

Fonti delle traduzioni

- C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, a c. di G. Guglielmi e R. Raimondi, Einaudi, Torino 1981.
- Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris 1900; *Quando ero fotografo*, trad. it. di M. Rago, Editori Riuniti, Roma 1982.
- Le bambine di Carroll. Foto e lettere di L. Carroll a Mary, Alice, Irene, Agnese...*, Franco Maria Ricci, Milano 1974; trad. it. delle lettere e dei testi di Carroll di G. Almansi e L. Scalabrella, di Brassai di E. Zelioli, di Gernsheim di U. Melli.
- Julia Margaret Cameron, 1815-1879*, catalogo della mostra, Roma 1985.
- H. James, *The Golden Bowl*, 1904; *La coppa d'oro*, a c. di A. Lombardo, trad. it. di A. Minissi Giannitrapani, P. Sergi, Sansoni, Firenze 1967.
- E. Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, a c. di H. Mitterand, Paris 1986; *Taccuini: un'etnografia inedita della Francia*, trad. it. di M. Bertini, L. Tamburini, P. Tortonese, M. Paglieri, Bollati Boringhieri, Torino 1987.



Indice dei nomi

- Abba, Giuseppe Cesare 72-74, 78
 Adamson, Robert 94
 Adorno, Theodor W. 149, 153, 157
 Aguado, Olympe 59
 Aguado, Onésyme 59
 Alaux, Jean detto il Romano 60
 Alberti, Leon Battista 8, 12
 Algarotti, Francesco 10
 Alinari, Giuseppe 134
 Alinari, Leopoldo 134
 Alinari, Romualdo 134
 Allingham, William 119
 Alophe (Menut), Marie Alexandre
 56, 61, 64
 Ameglio, Caterina 147-150, 154,
 157
 Amici, Giovanni Battista 15
 Ampère, Jean-Jacques 29
 Arago, François 19, 30, 32, 77, 96
 Argan, Giulio Carlo 12
 d'Arnaud, Camille 50, 59
 Atget, Jean-Eugène-August 170-
 171
 Audiffret, Charles Louis 31

 Balue, 61
 de Balzac, Honoré 135
 Bandi, Giuseppe 73
 Barbaro, Daniel 6, 9
 Bardey, Alfred 112
 Bareswill, 59
 Bartholomé, Paul-Albert 166
 Baudelaire, Charles 17, 41-49, 50,
 52-54, 58, 63
 Baudran, Etienne Larose 67
 Bayard, Emile 59
 Bayard, Emile Antoine 59
 Becquerel, Edmond 59, 67
 Bell, famiglia 116
 Bell, Angelica 116
 Bell, Julian 116
 Bell, Vanessa 116
 de Bellefonds, Linant 31
 Bellini, Vincenzo 33
 Bellotto, Bernardo 2, 11, 12, 14, 96
 Beltrame, Achille 73
 Benjamin, Walter (I.B. Niemann)
 55-56, 81-82, 147-158
 Benque, Francesco 82
 Bentham, Jeremy 118
 Bergman, Ingmar 18
 Berlioz, Hector 48
 Berne-Bellecour, Etienne Prosper
 61
 Bertall, *vedi* Albert D'Arnoux
 Bertsch, Auguste Adolphe 50, 59
 Billaud, Victor 138
 Bisson, Auguste 55-56, 61-64, 66
 Bisson, Rosalie 55-56, 61-64, 66
 Bixio, Gerolamo detto Nino 78
 Blanc, Numa 61
 de la Blanchère, Henri 67
 Blémont, Émile 111
 Borges, Jorge Louis 19
 Bouilhet, Louis 28
 Bouton, Charles M. 19
 Brassai, Jules Halasz detto 94
 de Briges, conte 62
 Bromberg, Ruth 14
 Browning, Robert 94
 Brunelleschi, Filippo 8, 12
 Burckhardt, Jakob 134
 Burne-Jones, Edward 119
 Byron, George Gordon 72

 de Cailleux, Alphonse 22
 Cameron, Charles Hay 116, 118-
 121

- Cameron, famiglia 94-95
Cameron, Hardinge 122
Cameron, Henry Herschel 123
Cameron, Julia Margaret 85, 94,
115-127
Canaletto, Giovanni Antonio 2,
11, 12, 14, 96
Cardano, Gerolamo 6
Carjat, Etienne 61, 67-68, 139
Carlyle, Thomas 126
Carroll, Lewis *vedi* Charles
Lutwidge Dodgson
de Cervantes, Miguel 34
Cézanne, Paul 142
Champfleury, Jules Husso, detto
Fleury 49
Champollion le Jeune,
Jean-François Champollion
detto 31
Champollion, Zoraïde 31
Chandelier, Vincent 65
Charpentier, Georges 139
Chassériau, Théodore 63
Chéronnet, Amédée 31
Chevalier, Charles 59
Choderlos de Laclos, Pierre-
Ambroise-François 84
Claudel, Paul 13
Cloquet, Jules 31
Clot bey, Antoine Barthélemy Clot
detto 31, 33
Coburn, Alvin Langdon 129-130
Colet, Louise 37
Coppée, François 111
Corbellino, Piero 73
de Cormenic, Louis 28
Cormenin, Louis-Marie de Lahaye
63
Courbet, Gustave 143
Crespi, Giuseppe Maria 2
Crispi, Francesco 74
Cuif Rimbaud, Vitalie 111

D'Annunzio, Gabriele 73
Daguerre, Louis Jacques Mandé 2,
6, 15, 17-26, 30, 32, 41, 59, 77,
86, 96, 149, 166

Dante Alighieri 3
D'Arnoux, Albert (Bertall) 61
Darwin, Charles Robert 49
Daumier, Honoré 67
Davanne, Antoine 59
David, Jacques-Louis 60
Deburau, Charles 20, 67
Delacroix, Eugène 48, 60, 63
Degas, Edgar 166
Delaroche, Hippolyte detto Paul
30, 60
Delessert, Benjamin 59
Delessert, Edouard 59
Della Porta, Giambattista 5, 6, 96
Desbordes-Valmore, Marceline 48
Desmonts, Augustin Victor 151
Dis, Gloomy 127
Disdéri, André Adolphe Eugène
56, 58, 64-67, 74
Disraeli, Benjamin 119
Dodgson, Charles Lutwidge
(Lewis Carroll) 81-105, 119, 123
Dodgson, Elizabeth 87
Dodgson, Louisa 92
Dodgson, Manella 85
Dolfus di Mulhouse 62
Doré, Gustave 56
Dodgson, Skeffington Lutwidge
86-92
Dreyfus, Alfred 140
Du Camp, Maxime 27-39, 48, 73
Dubar, Pierre 110
Duckworth, Robinson 103-104
Dumas, Alexandre figlio 48, 56,
73, 78
Dumas, Alexandre padre 42, 48-49
Durand, Paul 29
Dürer, Albrecht 8, 96

de l'Etang, Adeline 118
Everett, Millais 94

Federico Guglielmo di Prussia 22
Ferdinando I d'Austria 22
Flaubert, Gustave 27-29, 31, 33-
37
Fortier, Edmond 59

- Fortunato, Giustino 75
Freud, Sigmund 164
Froment, Pierre 133
- Garcia Lorca, Federico 162
Garibaldi, Giuseppe 28, 73, 75-80
Garzoni da Bagnacavallo,
Tomaso 9
Gautier, Théophile 28, 48, 58, 63
Gavarni, Paul (Sulpice-Guillaume
Chevallier) 48, 65
Gemma-Frisius, Rainer 4
George, Stephan 154
Gérard, François 60
Gericault, Jean-Louis-Théodore
60
Gernsheim, Helmut 84-86, 92
Girodet-Trioson, Anne Louis 60
Gladstone, William Ewart 119
Glover, Harry 100
Goethe, Johann Wolfgang 15, 154
Gombrich, Ernst Hans 10
Goncourt, Edmond 48
Goncourt, Jules 48
Goya y Lucientes, Francisco 47
Gozlan, Léon 63
Grandville, Jean-Ignace 49
Grant, Duncan 116
Greco Domenico Theotokópulos
detto El 122
Grube, Wilhelm 161
Guardi, Francesco 2
Guillaumin, Armand 143
- Hall, Basil 15
Hanfstaengl, Franz 60, 68
Hargreaves, Caryl 102
Hatch, Beatrice 84
Hausmann Raoul 20, 153, 162
Herschel, sir John 15, 126-127
Hill, David-Octavius 94
Hitler, Adolf 149, 156
Hoffmann, Ernst Theodor
Amadeus 19, 68, 93
Holbein, Hans il giovane 67
Holiday, H. 84
Horeau, Hector 31
- Horkheimer, Max 151
Hughes, Tom 119
Hugo, Abel 30
Hussein, Avni 64
Hunt, Holman 94, 119
Hyde Wollaston, William 15
- Ibraim, Mohamed 64
Ingres, Jean-Auguste-Dominique
60
- James, Henry 129-132, 157, 165
Janin, Jules 49, 63
Jaurès, Jean 156
Joyce, James 154
- Kafka, Franz 149, 154, 157
Katz, David 81-82
Kellner, Dora Sophie 147, 149,
157
Keplero, Giovanni (Johannes
Kepler) 15
Klee, Paul 162, 165
Kraft, Verner 155
- Lacis, Asja 155-157
Laisné, Victor 78
Lambert, Charles 31
Le Gray, Gustave 29-30, 50, 55-
56, 59-65, 78
Lepic, Antoine 64
Léclanche, Léopold 59
Legros, Alphonse 59
Leleux, Adolphe 63
Leleux, Armand Hubert 63
Lemaître, Frédéric 67
Lemercier, Népoumucène 17, 67
Leonardo da Vinci 4-5, 96
Leopoldo I re del Belgio 22
Lerebours, Noël Marie Paymal 59
Liddell Hargreaves, Alice 86, 91,
102-104
Liddell, Harry 102
Liddell, Edith 86, 91, 102-104
Liddell, Henry George 86
Liddell, Lorina Charlotte 86, 91,
102-104

- Liddon, Harry 92
Longfellow, Henry Wadsworth 97
Louis, Germain Lucien 63
de Lucy, Lippard 61
Luigi Filippo di Borbone-Orléans 62
Lumière, Antoine 56
Lumière, Auguste 56
Lumière, Louis 56
- Makepace Thackeray, William 119
Makonnen, ras 110
Mallarmé, Stéphane 179
Manet, Edouard 60, 140, 142-143
Marchelli, Bartolomeo 73
Mariette, Jean 14
de Marnhyac, M. 62
Marville, Charles 62
Masaccio, Tommaso 8
Mayall, John Edwin 127
Mayer, Léopold-Ernest 61
Mayer, Louis-Frédéric 61
McDonald, George 94
Méhémet, Ali 33
Mendès, Catulle 111
Menelik, re 110
Mérat, Albert 111
Méry, Joseph 63
Metternich-Winnenburg, Klemens Wengel Lothar 22
Millais, John
Mitterand, Henri 136
Moitessier, A. 59, 67
Monet, Claude 143, 165
Monnier, Adrienne 155
Montmasson di Annecy, Rosalia 74
Moretti, Dionisio 1-3, 6
Morse, Samuel F.B. 21
- Nadar *vedi* Gaspar-Félix Tournachon
Nanteuil, Charles Gaugiran 63
Napoleone I 72, 98
Napoleone III 48, 56, 66
Nègre, Charles 67
Nicola I zar 22
- Niemann, I.B. *vedi* Walter Benjamin
Niepce, Isidore 60, 87
Niepce, Joseph-Nicéphore 19-20, 59, 61
- Offenbach, Jacques, Jacob Eberst detto 48-49, 56
- Pattle, James 118
Pattle, Julia Margaret *vedi* Cameron, Julia Margaret
Pattle, Sarah 118-119
Pattle, Virginia 118-120
Paul, Elliot 161
Pavia, Alessandro 71-80
Penguilly-L'Haridon, Octave 63
Pereire, Emile 68
Pereire, Isaac 68
Périer, Casimir 59
Périer, Paul 59
Petit, Pierre 78, 139
Piazzetta, Giovanni Battista 2
Picot, François-Edouard 60
Pierson, Pierre-Louis 61
Pissarro, Camille 142-143
Poe, Edgar Allan 25
Poitevin, Alphonse Louis 59-60, 67
Poulet-Malassiss, Auguste 53
Préault, August 60, 63
Prinsep, Thoby 118
Prisse d'Avennes, Émile 31
Proust, Antonin 142
- Renoir, Pierre-Auguste 142-143
Rethel, Alfred 47
Reynolds, Joshua 2
Richebourg, Pierre-Amboise 59
Rimbaud, Isabelle 110
Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur 107-113
Rocheftort-Luçay, Henri 56
Roqueplan, Nestor 48
Rossetti, Dante Gabriele 94
Rothschild, James 63
Ruskin, John 94, 99-100, 119, 165

- de Sade, Donatien Alphonse
François 84
de Saint Ferriol, Louis 31
de Sainte-Beuve,
Charles-Augustin 48
de Saint-Victor, Paul 63
Salomon, Adam 61, 68
Sand, George 48
Sardou, Victorien 56
Scarron, Paul 49
Scheerbart, Paul 149
Scholem, Gershom 153
Schott, Kaspar 8-9
Schwarz, Heinrich 9-10, 15
Scott Archer, Frederick 87
Scribe, Eugène 59
Sebastianutti, Guglielmo 82
Selz, Jean 151-153, 158-159
Sevaistre, Eugène 78
Sisley, Alfred 142
Solomon, Adam 60
Somers-Cocks, Charles 118
Sotiro, Costantino 112-113
Southey, Reginald 82, 88
Spencer, famiglia 116
Stendhal, Marie-Henri Beyle
detto 134
Stephen, Adrian 116
Stephen, Ann 116
Stephen, Judith 116
de Steuben, Charles 60
Strachey, Lytton 93, 116
Summerhouse Donkins, Lydia
Louisa 126
Summers, Virginia

Taine, Hippolyte 135
Talbot, William Henry Fox 15, 87
Taupenau, J.M. 59, 67
Taylor, Henry 48, 118, 120, 123-
124, 127
Tennyson, Alfred 85, 94-95, 118,
127
Tennyson, famiglia 118, 121

Terry, Elen 94
Terry, Kate 94
Terry, Mary 94
Tevfik, Mohamed 64
Thiriot, Louis 56
Tournachon, Gaspar-Félix detto
Nadar 44-54, 56-58, 139-140,
154
Tournachon Maillet, Thérèse 46
Tournachon, Adrien 49-51, 53, 61,
67
de Tripier-Lefranc, Louis 59
Trockij, Lev Davidovic 164
Turner, Joseph Mallord William
164
Tussaud Grosholtz, Marie 127

Vaillat, 59
Valéry, Paul 44
Van der Heyden, Jan 11
Van Dyck, Antonie 67
Van Santen Kolff, Jacques 143
Van Wittel, Gaspar 96
Verlaine, Paul 111
Vermeer, Jan 2, 10, 13
Vernet, Horace 60
Vigneron, Pierre Roch 64
Vilain, Raoul 156
Vittoria, regina 120

Warnod, André 68
Watts, George Frederick 119, 127
Weld, Agnes Grace 95
Woolf, Leonard 116
Woolf, Virginia 115-117, 127
Woolner, Thomas 119, 127
Wordsworth, William 91

Yonge, Charlotte 84-85
Younger, Eve 116

Zais, Giuseppe 2, 10
Zola, Emile 133-145

Mercenaro Giuseppe

Fotografia come letteratura / Giuseppe Marcenaro. – [Milano] : Bruno Mondadori, [2004].

192 p. : ill. ; 21 cm. – (Sintesi).

ISBN 88-424-9380-5.

1. Letteratura e fotografia 2. Fotografia artistica.

770

Scheda catalografica a cura di CAeB, Milano

N. Ingresso

167663 .

Biblioteca Forteguerriana - Pistoia



BF15095307

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

04 05 06 07

Stampato per conto della casa editrice
presso la Grafica 2 emme, Milano, Italia

